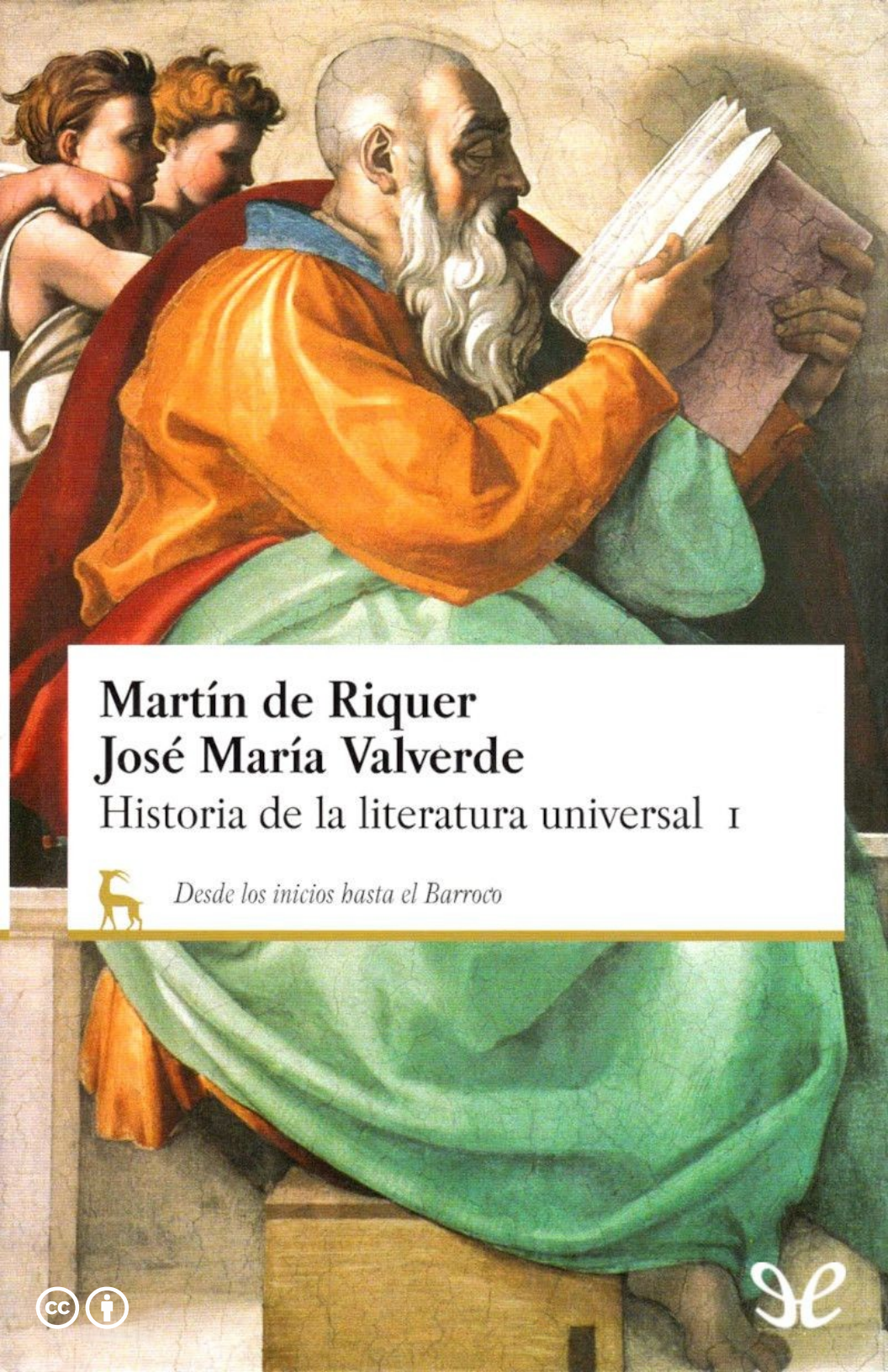

Martín de Riquer
José María Valverde

Historia de la literatura universal I

Desde los inicios hasta el Barroco

La célebre *Historia de la literatura universal* es la más completa y lúcida síntesis que existe en castellano sobre las literaturas de todas las épocas, desde sus más remotos orígenes hasta las puertas del siglo XXI. Con una prosa ágil y un sugestivo espíritu crítico, Martín de Riquer y José María Valverde ofrecen un análisis profundo de los principales escritores y obras, al tiempo que conforman una visión global de los distintos movimientos y acontecimientos literarios.

En este primer volumen, tras una inmersión en las literaturas orientales que han encontrado proyección sobre Europa (sánscrita, hebrea y árabe), se analizan las obras legadas por Grecia y Roma, para abrir paso a la Edad Media y el Renacimiento europeos, hasta la época barroca.

epublibre

Martín de Riquer & José María Valverde

HISTORIA DE LA LITERATURA UNIVERSAL - I

Desde los inicios hasta el Barroco

ePub r1.0
Titivillus 09.10.2022

Título original: *Historia de la literatura universal - I*
Martín de Riquer & José María Valverde, 1957
Edición de 2009

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

PROYECTO SCRIPTORIUM
titivillus
culpa est
EX LIBRIS

NOTA A LA EDICIÓN DIGITAL

Para esta edición digital se han creado enlaces que permiten seguir las numerosas referencias cruzadas que contiene la obra. Se ha conservado como anclaje el texto original, que remite a la paginación de la edición impresa (p. ej. «véase pág. 47»).

El Riquer-Valverde

La historia de la literatura ¿es un género literario? Claro que puede serlo, todo depende de la personalidad del historiador, de lo que valga al servirse de las palabras para dar forma a los materiales que maneja. Otra cosa es que lo sea a menudo, porque ésta es una modalidad literaria que tiene una inevitable propensión al inventario, a la obra de consulta como masa informativa y a los juicios pedagógicos, entendiendo por tales los valores comúnmente admitidos.

En estos casos la historia vale lo que vale para una generación de estudiosos, como libro de texto, para preparar oposiciones o aprobar asignaturas. Posee un carácter funcional, práctico, como una herramienta que se desgasta con el tiempo y que acaba por ser a la vuelta de unos años un almacén más o menos bien ordenado de datos que hay que actualizar, además de un testimonio de lo que se consideraba buen gusto, buen criterio, cuando se publicó.

Si una historia de la literatura se convierte en literatura, es decir, si en cierto modo se incorpora al panorama que está pintando, con inteligencia, prosa sólida y distanciamiento, pasa a ser la mejor compañía,del lector; más un amigo que tiene mucho que enseñar y que sabe hacerlo, que un dómine que adoctrina; casi haciendo creer al que lee que aquello que parece tan claro se le ha ocurrido a él mismo.

Se convierte en un compañero de viaje por el fascinante recorrido de la literatura universal, alguien que guía, lleva de la mano, aconseja con discreción, da buenas razones, descubre, entretiene. Para decirlo con Riquer y Valverde, «una narración sobre los libros inmortales que el hombre ha

ido dejando atrás, duraderos en su fragilidad al pasar por el tiempo. Un libro que estimule el apetito de leer los textos mismos, y ayude a saciarlo».

Pocas veces se ha hecho una cosa así, y en España creo que ninguna; lo cual, dicho sea entre paréntesis, ofrece un valor añadido a los lectores españoles, porque se nos habla desde nuestra proximidad cultural, situándonos en unas coordenadas que nos son familiares. Y es que la inmensa tarea de abarcar desde la antigüedad más lejana hasta nuestros días requiere unos conocimientos que se dan en pocas ocasiones; y hablar de oídas, ateniéndose a lo dicho por ilustres antecedentes, es un fenómeno tan comprensible como común en obras de esta clase.

Y si a esto se añade el propósito de historiar la literatura sin aridez, sin el prejuicio de la imposible impersonalidad, pero también sin la intrusión abusiva del autor; de un modo equilibrado y persuasivo, a veces, ¿por qué no?, irónico, porque cierta ironía puede agregar matices, comunicando experiencias, ayudando a leer, a interpretar, a sentir la lectura, como puede comprenderse es muy difícil que se den todos estos requisitos.

Y sin embargo, en nuestras letras existe lo que ya se conoce como «el Riquer-Valverde», con el artículo que precede al apellido de sus autores; como quien dice «el Michelet» para aludir a su Historia de Francia, *«el Vasari», y todo el mundo entiende que se trata del gran libro fundacional sobre pintores italianos, y tantos otros. Trabajos de síntesis sobre temas amplísimos que encontraron estos espléndidos cicerones capaces de escribir para nosotros obras perennes que se personalizan en ellos.*

Martín de Riquer, nacido en Barcelona en 1914, es un sabio especialista a quien el saber más exigente no ha estropeado ni menoscabado el gusto estético, el sentido del humor, el mismo sentido común; y que desde luego carece de la tonta presunción de suponer que fuera de su especialidad nada tiene importancia. Ha sido catedrático de literaturas románicas en la Universidad barcelonesa, y es uno de los mejores conocedores de una serie de zonas literarias que domina como nadie.

Los trovadores provenzales (obra suya es la antología poética trovadoresca, en tres gruesos volúmenes bilingües, más completa que existe en to-

do el mundo), los cantares de gesta franceses, el román courtois, el conjunto de la literatura medieval catalana, tema en el que es una autoridad indiscutible. Y, desbordando el ámbito del medievalismo, las novelas de caballerías que tanto interesaron a Cervantes, y desde luego el Quijote, *sobre el que ha hecho numerosas ediciones y estudios.*

Todo esto constituye una obra ingente de erudición y crítica, pero aunque parece anunciar a un sabio encerrado en especialidades muy concretas, nada más lejos de la realidad. Porque Martín de Riquer siempre combina la ciencia filológica más rigurosa (un colega suyo comentaba a propósito de uno de sus descubrimientos más inesperados: «Claro que descubre cosas, como que se lee todos los libros...») con la agudeza, la gracia expresiva, un talante divertidísimo y paradójico.

Cualquier página suya es una maravilla de personalidad irresistible, de rasgos de humor exentos de pedanterías solemnes. Acerca al lector los venerables textos que a priori podían parecer más polvorientos, permitiendo una comprensión y una inmediatez a cualquier persona de buena voluntad mínimamente civilizada. Sin transigir nunca con la baratura de ciertas divulgaciones, pero dando a todo lo que toca un aire cálido, de vida apasionada, que hace que lo más impensable y vetusto nos resulte próximo y atractivo, como formando parte de nosotros.

Ya jubilado por la edad, pero en su larga época de docencia Riquer fue uno de los mejores profesores que había en la Universidad española; y los que tuvimos la inmensa suerte de ser sus discípulos nunca podremos olvidar sus clases, brillantísimas, simpáticas, deslumbrantes, llenas de pasión y entusiasmo (en algunas de estas clases, en los años cincuenta, le oímos utilizar materiales todavía inéditos de esta historia de la literatura).

Inútil decir, pues, que en este libro los capítulos de tema medieval están magistralmente tratados. Pero como todos los especialistas dignos de este nombre, sus conocimientos no se limitan a los campos que suele trabajar; en la cultura todo está relacionado con todo, saber solamente una parcela de algo equivale a no saber en el fondo nada de esta misma parcela, que tiene

su explicación en numerosísimos hechos literarios de otros países y otras épocas. Es lo que alguien llamó «el analfabetismo especializado».

Curiosamente, Riquer procede de los estudios de la antigüedad clásica, su primera formación fue la de helenista (suele contar cómo en peligrosas circunstancias de la Guerra Civil salió del paso y se identificó como quien decía ser, recitando de memoria en griego el Discurso de la Corona *de Demóstenes). La literatura griega le es, pues, muy familiar, y conoce también perfectamente la latina.*

Bases imprescindibles, magníficas, para la comprensión de muchos siglos de la literatura occidental. Su participación en la obra que presentamos comprende así mismo todo el Renacimiento español, que como es sabido en gran medida se funda en modelos clásicos, y que culmina en Cervantes. Se traza así una curva que va desde «las literaturas orientales proyectadas sobre Europa» y la Biblia, hasta el mismo Quijote.

Se necesitaba a alguien formado en las tradiciones del humanismo para abarcar tan bien mundos culturales tan vastos y diversos, siempre habiendo leído —naturalmente en las lenguas en que se escribieron— los libros de los que habla, y comentándolos para el lector con una vivacidad y una hondura que raras veces se encuentran en obras de este tipo.

El complemento ideal para esta labor titánica, que no es, como parecía obligado que fuera, un esfuerzo colectivo, sino simplemente un dúo, la literatura universal a cuatro manos, fue José María Valverde (Valencia de Alcántara, Cáceres, 1926-Barcelona, 1996). Catedrático de Estética en la Universidad de Barcelona, y admirable poeta que figura entre los mejores de su generación, la que se dio a conocer poco después de la Guerra Civil.

Autor de estudios de hondo calado intelectual, como Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje, Joyce y su obra, Antonio Machado, El Barroco, Vida y muerte de las ideas *y* Nietzsche, de filólogo a Anticristo, *fue así mismo un memorable traductor del alemán, desde Goethe, Novalis y Hölderlin, a Rilke, y del inglés, desde Shakespeare —de quien tradujo el teatro completo— a Dickens, Melvi-*

lle, Whitman, Joyce, Faulkner y T. S. Eliot. Maestro, pues, de traductores, gran escritor y muy buen lector, curioso de todas las manifestaciones de la literatura, muy pocos reunían como él en España las condiciones necesarias para trazar el difícil mapa de las letras modernas, desde el siglo XVI *a fines del* XX.

Aunque de un modo muy diferente del de Martín de Riquer, a quien le unía una gran amistad, tenía también un gran sentido del humor, y sabía sintetizar como nadie los temas más intrincados de la literatura contemporánea con palabras claras y accesibles, muy sugestivas, en las que la glosa adquiría a menudo el rango de reflexión acerca de nuestro tiempo y de las actitudes que podían adoptarse ante él.

Era un hombre —al que el cáncer se llevó prematuramente, cuando aún hubiera podido añadir mucho más a su ya considerable obra— de apariencia seria, pero muy propenso a desvelar por medio de la ironía el lado oscuro de las cosas; inquieto y apasionado, cultísimo, no menos atractivo que Riquer en sus clases, aunque de modo muy diverso; alternando la vehemencia y la soma, la iluminadora cita de algún poeta con la frase coloquial o el chiste que daba inesperadas dimensiones al asunto del que estaba hablando.

En sus últimos tiempos predominaba en él la melancolía; en las conversaciones establecía apartes silenciosos en los que parecía preferir no dar cabida a nadie más; el lenguaje, que fue siempre, ya desde su juventud, el núcleo de sus preocupaciones estéticas, se replegaba a soliloquios mudos.

Cuando murió estaba trabajando en el Diario *de Kierkegaard, otro de sus autores favoritos; y muy suyo, porque para él la literatura no se conformaba con un muestrario de palabras bellas y sonoras, sino que tenía que ser también un medio misterioso y acuciante de ir más allá.*

Armoniosa combinación, pues, la de un sabio que lo es muy de veras, y que por lo tanto es mucho más que un sabio, y un gran poeta muy inteligente y con una formidable experiencia de lecturas; dos temperamentos muy distintos, de ideas y posturas muy distintas, colaborando para conse-

guir lo que parece un milagro: una historia de la literatura solvente y muy bien documentada, pero que es primordialmente para lectores, para leer.

A la vez servicial y personal, algo insólito, al servicio del lector sin abdicar de la irrenunciable personalidad de sus autores, que es lo que da valor y sustancia al libro. Aquí hay «un esfuerzo de información y seriedad científica, aunque ocultando el andamiaje técnico del trabajo». La literatura contada con «visión serena y expresión limpia» (son las palabras con que Juan Ramón Jiménez definió a José María Valverde), sin olvidar la emoción, los sentimientos que hay que hacer compartir a quien nos lea.

Algunas veces este lector podrá no estar de acuerdo con sus juicios, es posible que discrepe de apreciaciones suyas; y hay que apresurarse a decir que esto no es malo, todo lo contrario, porque la literatura no es un espacio cerrado, sino un ámbito abierto en el que han de confluir libremente el autor, sus comentaristas y desde luego los lectores. Sin dogmatismos y sin la arbitrariedad propia de la ignorancia que se niega a escuchar a los que saben más.

Toda la gama de lectores, desde el más versado al más primerizo, encontrarán aquí orientaciones, sugerencias, puntos de vista, datos para la comprensión, reflexiones acerca de las grandes obras y de su significado; y siempre de un modo que rehuye lo sentencioso u oracular, sencillo sin dejar de ser apremiante, porque quien aconseja ha de aconsejar también que uno sepa leer mejor.

Esta es, pues, una puerta que se abre a otras muchas lecturas, a infinitas lecturas, que nos conduce a curiosidades y debates que han de estar siempre ampliando nuestro horizonte; nada se da por concluido y juzgado, hay que seguir leyendo más, porque nunca leeremos todo lo que merece la pena que se lea, éste es el juego imposible y prodigioso del universo literario en el que se nos invita a penetrar.

En este libro Riquer y Valverde en cierto modo prolongan, ensanchan y sistematizan las inolvidables lecciones que dieron en la Universidad, haciéndolas perennes, poniéndolas al alcance de todos. También los coloquios entre amigos, porque estos dos grandes maestros, en privado, conversando

alrededor de una mesa o andando por la calle, enseñaban sin proponérselo, a menudo con una ocurrencia, el relampagueo de una frase reveladora.

Fue un extraordinario privilegio conocerles, tratarles, aprender tanto de ellos, y todo eso, muy bien resumido, está en su Historia de la literatura universal. *No abundan maestros así que por medio del conocimiento de una disciplina comuniquen sus saberes de tal modo que consigan modificar a los lectores, dejando su impronta en la vida y en las inquietudes de los demás.*

Sin absorber, sin imposiciones de criterio de autoridad, más bien favoreciendo y enriqueciendo lo más libre y personal de los que reciben sus enseñanzas. Ambos, cada cual según su estilo, enseñaron, por ejemplo en este libro singular que ahora el lector tiene en sus manos, a leer como una forma complementaria de vivir. No se puede pedir más.

CARLOS PUJOL

Propósito y estructura de esta obra

Este libro pretende ofrecer al lector un claro panorama crítico de las obras que constituyen el patrimonio literario universal de los países civilizados, llamando universal, simplemente, a toda creación literaria capaz de interesar a un lector de nuestra cultura y de nuestro tiempo, por encima de barreras nacionales o lingüísticas y de posiciones ideológicas.

Es obvio que toda producción literaria tiene un sentido gracias a que supone un determinado ambiente de cultura y sociedad, manifestando, de un modo o de otro, una actitud religiosa, política, económica, filosófica, etc.; pero también es obvio que, a partir de ese sustrato y en igualdad de las demás circunstancias, se encuentra o no se encuentra en cada obra una peculiar fortuna expresiva que, en última instancia, da lugar a la lectura y ala relectura por parte del aficionado a los libros de creación. Esa mayor o menor fortuna es lo que hemos procurado que sirviera de piedra de toque para la inclusión y valoración de las obras; aunque sea un elemento difícil de pesar y medir, es lo que hace que muchos libros sean recordados y releídos a través de los siglos y con inagotable simpatía por hombres que se encuentran en las circunstancias más dispares.

Y no cabe duda de que es lícito suponer cierta universalidad, cierta coincidencia mayoritaria en las valoraciones: nuestros juicios, en buena medida, probablemente son los que, suficientemente informado, haría el lector medio de nuestra época, reaccionando con esa libertad incoercible de que gozamos todos a la hora de leer por puro gusto, en el rincón predilecto de casa, y no solamente por cumplir deberes de estudio. Pero, claro está, por mucho que pretendamos unlversalizar en ese sentido el juicio, a última hora éste sigue siendo nuestro —y aún más, en singular, de Martín de

Riquer o de José María Valverde—. Nos atrevemos a esperar que esa plena responsabilidad en los juicios, lejos de ser un defecto, puede ser un valor, no muy habitual por cierto en obras de este tipo: contamos al lector nuestras experiencias, aunque no agoten el total de la literatura existente, en lugar de limitamos a hacer un extracto de manuales históricos.

De aquí que quizá sorprenda la uniformidad o, mejor dicho, la «modernidad» de la visión crítica: se hablará de Homero con la misma vivacidad que si fuera de nuestro siglo; de James Joyce, como si fuera un elisabetiano. Pues las grandes obras —las que merecen considerarse en la categoría de universales— se conocen cabalmente en que trascienden, sin abandonarla, su atmósfera de época, para elevarse también a otra dimensión donde se hermanan e iluminan mutuamente. Y de aquí también ciertos detalles técnicos: por ejemplo, al insertar los hechos literarios en los movimientos espirituales de la historia cultural, no se subordinan del todo aquéllos a la estructura y ordenación de éstos, sino que se atiende más bien al alcance de un nivel crítico en la madurez literaria —incluso, en un sentido «artístico»— en los frutos de estos movimientos.

Todo lo dicho no debe hacer temer al lector que esta obra consista en una acumulación de impresiones inconexas y fragmentarias, líricamente esbozadas: compárese cualquier fragmento de ella con las páginas correspondientes en cualquier obra análoga de las existentes en el mundo, y no se echará de menos ningún requisito capital de información e integridad de visión. Es más, nos atrevemos a creer que si se da un corte en este libro, extrayendo lo correspondiente a una época o un país, el resultado puede figurar decentemente entre los manuales que existen de análogo tema. Pero no por eso tenemos la pretensión jactanciosa de haber hecho un libro «completo»: sí algo más que un simple manual de iniciación cultural o un mero inventario de nombres y fichas para la orientación del lector culto. Por otra parte, frente a la información deficiente o errónea y ala imprecisa vaguedad de los juicios formulados con datos de segunda mano, de que tanto adolecen los manuales extranjeros respecto a nuestra literatura, se ha procurado que dicha valoración crítica esté fundada en la lectura y conocimiento directo de las obras estudiadas, con las inevitables lagunas ya en su lengua original,

en el caso de las literaturas clásicas, románicas, y de las dos grandes literaturas germánicas (dándose los fragmentos citados en su texto original, seguido de nuestra propia traducción, lo que también se hace en las citas poéticas en ruso, trasliteradas), ya por lo que respecta a las otras literaturas, en traducciones solventes a cualquiera de las lenguas que entren en el ámbito anterior.

Para atenemos a la natural ordenación cronológica en la perspectiva en que de hecho se ofrece a la narración histórica, hemos empezado con aquellas literaturas orientales que, por haber influido poderosamente en nuestras letras, era necesario reseñar, aunque a conciencia lo hemos hecho muy sucintamente al principio de nuestro libro: la literatura sánscrita, la más antigua manifestación cultural indoeuropea, y las literaturas hebrea y árabe, tan imbricadas en el mundo occidental y que en España, precisamente, alcanzaron extraordinaria calidad. Sólo al final, en forma un tanto oblicua, aparecerán mencionadas las literaturas «exóticas» —como la china y la japonesa—, pues, de hecho, sólo en nuestro tiempo han empezado a hacérsenos presentes, y aun esto de modo muy relativo e indirecto, sin que sepamos bien —entre otras cosas, por la radical diversidad de estructura lingüística— en qué medida estamos percibiendo algo de la propia belleza del original a través de las posibles contribuciones del traductor —por ejemplo, en las magníficas versiones de los antiguos poetas chinos hechas por Ezra Pound, que tampoco sabe el chino, rivales, sin embargo, de las de un Arthur Waley.

En lo demás, hemos seguido el hilo cronológico sin criterios fijos de orden idiomático. Hay momentos de la historia en que la diversidad nacional cuenta mucho, incluso en un orden estético y estilístico, pero otras veces hay mayor ecumenicidad: los grandes novelistas europeos de la segunda mitad del siglo XIX, escriban en ruso o en portugués, se parecen entre sí mucho más que cualquiera de ellos a un compatriota suyo de dos siglos antes. Si siguiéramos un criterio exclusivamente lingüístico nos veríamos obligados a tratar, por ejemplo, de Cicerón después de Plutarco, siendo así que éste escribió, precisamente, la biografía de aquél. Del mismo modo, en los tiempos medievales la epopeya germánica y la románica se estudian

una tras otra, y más adelante, a continuación de los trovadores y trouvères, *vienen los* Minnesänger.

Más útil nos ha sido el criterio de tener en cuenta los grandes movimientos espirituales de la historia cultural, pero ya dijimos que, dentro de ellos, hemos reparado más en su fructificación en el arte literario que en las grandes ideas dominantes, por otra parte, hechos como el Renacimiento, desarrollándose con cierta lentitud en el tiempo, van cambiando de fisonomía a medida que pasan de un país a otro.

Nos hemos valido también del criterio de los «géneros literarios» para nuestra ordenación, sin desconocer que los «géneros» evolucionan con el tiempo y se funden unos con otros en transición gradual, pero siempre son útiles y aun necesarios para una obra de este tipo. Un problema, sin embargo, aparecía en la clasificación genérica, y es el de los escritores que han cultivado varios géneros a la vez, y que estaban así expuestos a partirse en trozos y repetirse a distancia de varias páginas. Entonces, hemos seguido por lo regular el criterio de no dividir a los autores de gran importancia, y sí a los menores, pero, aun en éstos, sólo cuando fuera indispensable, y en ese caso, dejando bien clara la relación mutua de las partes de su obra. El criterio de la «personalidad», pues, ha podido a veces dominar al del «género», no porque, como en el siglo XIX, *creamos hoy que la psicología íntima del autor sea la verdad decisiva y el valor último de su obra, sino, simplemente, porque el conjunto de las obras de un autor forma una unidad de sentido —un «contexto»— que sirve para dar un insustituible matiz en la lectura de cada una de sus obras y sus páginas. Hubiera sido absurdo tratar a Shakespeare como dramaturgo y tener luego que ir a buscar sus sonetos en un apartado de líricos de la época. Pero entre todos los niveles posibles en el corte dado en la literatura hay uno que nos parece específicamente decisivo: el de la «obra», sea soneto o sea novela de mil páginas.*

Por último, avisamos que el tomo final de esta obra llegará hasta nuestros días, con el criterio de tomar en cuenta las obras de los autores que en este momento pudieran considerarse substancialmente completos y maduros. Y, para terminar, insistimos en advertir al lector que no debe buscar

en esta obra exhibiciones de sabiduría técnica. Del mismo modo que en nuestra exposición prescindimos de ciertos datos materiales concretos (fácilmente consultables en cualquier enciclopedia) y del enojoso resumen de argumentos y vidas —salvo cuando nos interese para la valoración de las obras mismas—, también hemos eludido cuidadosamente la alusión a problemas puramente eruditos. Este género de problemas interesa capitalmente al especialista, y sería ridículo pretender que nuestra obra pudiera ofrecer algún dato nuevo al investigador. En cambio, nos hemos propuesto presentar a nuestros lectores la síntesis de lo que al parecer se da como seguro o más probable, siempre al servicio de la valoración crítica. No hemos puesto notas en pie de página para no romper el modo natural de leer: aunque el hombre tiene dos ojos, no puede seguir más que un solo hilo de sentido en cada momento. En cuanto a las «autoridades», a los juicios de otros autores sobre aquellos de que tratemos en cada ocasión, sólo nos hemos permitido mencionar ocasionalmente opiniones que tengan a su vez un valor puramente literario, «de escritor a escritor»: lo que dice un poeta sobre otro, o sobre un novelista, por ejemplo.

Hemos pretendido, en resumen, hacer una «obra de lectura», sin disminuir por ello la exigencia en el esfuerzo de información y seriedad científica, pero ocultando ese andamiaje técnico del trabajo; un libro que sea como una narración sobre los libros inmortales que el hombre ha ido dejando atrás, duraderos en su fragilidad, al pasar por el tiempo; un libro que, estimulando el apetito de leer los textos mismos, ayude a saciarlo, sirviendo de mapa en el interminable y maravilloso viaje por la literatura universal.

MARTÍN DE RIQUER — JOSÉ MARÍA VALVERDE

I

Literaturas orientales proyectadas sobre Europa

Literatura sánscrita

Período védico

Las más remotas producciones literarias de los pueblos indoeuropeos, primeras manifestaciones de nuestra cultura occidental, aparecen en la India, en lengua sánscrita (la más antigua evolución conocida de las lenguas indoeuropeas), hacia el año 2500 antes de Jesucristo. La religión, el culto y la sabiduría forman la temática esencial de estos antiquísimos escritos en los que campean una elevada inspiración poética y la evocación de un mundo mágico poblado de genios y demonios que cercan de un modo invisible al hombre. El primer período de la rica literatura sánscrita, o india, es el llamado védico (derivado de la palabra *Veda,* «ciencia»), que se origina en el tercer o segundo milenio antes de Jesucristo.

Las obras literarias escritas en este período, y que se han conservado gracias a su carácter de textos religiosos y a la necesidad de su empleo en la liturgia, se suelen dividir en tres grandes grupos, llamados las Samhita (o «colecciones»), los Brahmana y los Sutra. Los libros que constituyen el primer grupo, que son los más antiguos y que se denominan Veda en sentido estricto, son cuatro colecciones de textos. La primera es el *Rig-veda* («Veda de las estrofas, o de los himnos»), colección de 1028 himnos escritos entre el 1500 y el 1000 a. de J.C., y destinados a cierta clase de sacerdotes cuya misión consistía en invitar a Dios a asistir a los sacrificios. El *Rig-veda,* primera manifestación del pensamiento religioso indio, es poco variado en sus temas, pero se caracteriza

por determinadas sutilezas de expresión, por el uso de imágenes poéticas, que a veces se repiten insistentemente, por su gran riqueza mitológica y por la descripción de la naturaleza, que por vez primera en nuestra cultura aparece como un magnífico e impresionante espectáculo para el hombre. Algunas de estas piezas, al estar redactadas en forma dialogada, dan la impresión de breves dramas sobre un tema mitológico. Aunque se supone que los himnos del *Rig-veda* se remontan originariamente a la época de las luchas entre los invasores arios y los aborígenes de la India, en su estado actual revelan una aplicación litúrgica y están cargados de un simbolismo puramente religioso. La segunda colección de los Veda se denomina *Atharva-veda* («Veda de las fórmulas mágicas, de los conjuros»), y consta de 731 himnos, algunos de ellos en prosa. Es un rico conjunto de ritos domésticos, himnos nupciales y funerarios, fórmulas de conjuros contra enfermedades, de expiación de pecados, de conservación del amor, etc., sin que falten los cánticos cosmogónicos y litúrgicos. El *Atharva-veda* se caracteriza por reunir elementos diversos que no proceden de la religión de los sacerdotes sino de las creencias del pueblo, de donde su carácter tradicional, sus curiosas supersticiones y su léxico popular. La tercera colección, o *Saína-veda* («Veda de los cánticos o de las melodías»), está estrechamente vinculada al *Rig-veda* y constituye una especie de manual para el culto, pues sus himnos estaban destinados a cantarse durante los sacrificios. Carácter esencialmente litúrgico tiene también la cuarta colección, el *Yagur-veda* («Veda de las fórmulas sagradas»), que reúne, en verso y en prosa rimada, oraciones, fórmulas del culto, ritos mágicos, listas de nombres de una misma divinidad en forma de letanía, etcétera.

Entre los años 800 y 500 a. de J.C. se desarrolla en la India un tipo de literatura litúrgica formado por los *Brahmana* («explicaciones esotéricas de los sacrificios»), textos que proliferaron enormemente, ya que puede decirse que cada una de las sectas

védicas tenía el suyo propio. Como apéndices a los *Brahmana* nacieron las *Upanishads, o* enseñanzas de doctrinas secretas, que de hecho son los más antiguos textos indios de filosofía. Su conjunto revela reelaboraciones y adiciones verificadas en tiempos diversos. En las *Upanishads* se exponen los principios del universo, de la divinidad y del alma humana, partiendo del concepto panteísta de que Brahmán es el universo divino y el alma universal, con el cual se identifica Atman, o sea el alma individual, que trasmigra de cuerpo en cuerpo hasta que logra liberarse finalmente uniéndose al Brahmán. Una exposición sistemática de esta filosofía se halla en la *Brihadaranyaka-upanishad,* en la que la doctrina se ilustra con imágenes poéticas, que constituye la última parte del gran libro *Satapathabrahmana* («Brahmana de las cien vías»), importante compilación en la que se advierte ya cierto influjo del budismo y en la que destacan dos relatos legendarios de gran belleza: el de los amores de Urvashi y el rey Pururavas (tema de los amores de una ninfa con un mortal), y el del diluvio universal, del que sólo sobrevive Manu (en el cual se señalan influencias semíticas).

Al período védico corresponden, finalmente, los *Sutra,* obras que comprenden series de aforismos o breves fórmulas mnemotécnicas sobre gramática, ritos, astronomía, etc., y que fundamentalmente pretenden divulgar los principios esenciales del brahmanismo frente a los progresos del budismo. Los sutra eran aprendidos de memoria por los discípulos, y los maestros los glosaban y desvelaban su sentido, a veces recóndito.

Período posvédico: Los grandes poemas épicos

Tras el período védico la literatura india ofrece dos magníficos y extensísimos poemas épicos, el *Mahabharata* y el *Ramayana,* que a lo largo de varias centurias sufrieron toda suerte de refundiciones y adiciones hasta adquirir la estructura y fisonomía en que quedaron en el siglo II d. de J.C. y que perduran hasta hoy. El *Mahabharata,* en su versión definitiva, es considerado la obra

literaria más extensa de todo el mundo, pues se compone de más de doscientos mil versos, lo que equivale a unas treinta veces la *Eneida*; no es, pues, obra de un solo autor (aunque tradicionalmente se venga suponiendo que fue escrito por Krishna-Dwaipayana, llamado Viasa), ni de una escuela, sino que es fruto de la actividad poética de varias generaciones, las primeras de las cuales enlazarían con los finales del período védico. Alrededor de una trama central, de tipo novelesco y legendario y estilo épico, los diversos colaboradores fueron introduciendo amplificaciones de determinadas escenas, intercalando episodios marginales y reelaborando fases primitivas. De ahí la apariencia de desorden monstruoso que ofrece este monumental poema, en el cual, por ejemplo, el discurso que pronuncia Bhisma antes de morir consta de más de diecinueve mil estrofas (cerca de la sexta parte del poema) y constituye una especie de exposición de la moral pública y privada de la India, ciertamente de un gran interés, pero extemporánea a la acción de la obra. Por otro lado, con frecuencia se relatan leyendas o narraciones ajenas a la trama del poema, como la deliciosa historia de los amores de Nala y Damayanti, de gran repercusión no tan sólo en la literatura india sino en las europeas propiamente dichas. Todo un poema filosófico, llamado *Bhagavadgita,* se inserta en el libro VI de los dieciocho que constituyen el *Mahabharata*; es una especie de *Biblia* de los indios, aceptada por todas las sectas a causa de su ecléctica actitud en la exposición de las doctrinas, y todavía se lee, se estudia y se reimprime constantemente debido a su valor como consuelo en las miserias de la vida y adecuada preparación para la muerte. Todo ello indica hasta qué punto es el *Mahabharata* una especie de enciclopedia o *summa* de la sabiduría sagrada y profana, expuesta marginalmente en tomo de una rica, variada y emotiva narración de una leyenda épica. La trama esencial del poema desarrolla las luchas entre los descendientes de los hermanos Kuru y Pandu (del linaje del rey Bharata y de la ninfa Sakuntala, cuya fi-

gura recogerá luego Kalidasa), guerra que dura dieciocho años y en la cual abundan los altibajos de la fortuna, los incidentes fortuitos y las acciones bélicas, descritos con prolija minuciosidad, todo ello siempre en un ambiente de grandeza y de heroísmo, valores que desgraciadamente se pierden en la desmesurada extensión del poema, en sus largas digresiones y en sus constantes repeticiones. El *Mahabharata* es una obra literaria que el hombre moderno, no especialista, tiene que leer en versiones antológicas preparadas con buen criterio si quiere disfrutar de las reales y sorprendentes bellezas del poema.

Pese a sus veinticuatro mil estrofas, que le dan proporciones insólitas para nosotros, es menos extenso el *Ramayana,* escrito en su forma primitiva por un poeta llamado Valmiki, y que también recoge toda suerte de leyendas y de conocimientos teológicos y filosóficos; su popularidad se mantiene viva merced a las lecturas públicas que de él se hacen aún en fiestas religiosas de la India. Pero los temas legendarios y el común acervo del pensamiento indio, que se funden en el *Ramayana,* aparecen vestidos en un estilo esencialmente literario, fundamentado en sabia y culta retórica que se transparenta en una serie de recursos formales que no raramente se imponen a la substancia del discurso. Valmiki, considerado como el primero de los poetas indios, revela en su obra un empeño artístico y una sólida preparación de escritor. Trata el poema de las hazañas de Rama (que esto es lo que significa *Ramayana),* rey de valor extraordinario que se ve obligado a sufrir un largo destierro en la selva con su esposa Sita, la cual es raptada por el rey de los demonios y recluida en una isla, de donde la salva su marido tras heroica lucha, cuya coronación es el reinado feliz de los dos esposos. En esta trama se ha querido ver la trasposición legendaria de un mito natural; de acuerdo con esta idea, Rama sería la lluvia y Sita el surco que aquélla hace fecundo. Valmiki es un maestro en la descripción, tanto en lo que se refiere a batallas y luchas descomunales como

a la intimidad y al amor, y con una acertada técnica sabe dar la imagen de un ambiente en que lo natural y lo sobrenatural se interfieren constantemente, en que conviven los hombres y los animales con seres del trasmundo, mientras la selva y las fuerzas de la naturaleza colaboran en la acción.

En la época posvédica de la literatura india se cree que fue redactada la serie de obras literarias en verso, a veces mezcladas con prosa, que reciben el nombre de *Puranas* («antiguas narraciones»). Los *Puranas,* obras anónimas (aunque a veces atribuidas a Viasa, legendario autor del *Mahabharata),* constituyen una especie de enciclopedia de la religión india, importante por exponer leyendas tradicionales y mitos, lo que da a estos textos, a veces narrativos, un gran valor documental.

Literatura budística

En el siglo vi a. de J.C. el príncipe Siddharta, llamado luego *Buddha* («el iluminado»), funda una nueva religión en la zona nordeste de la India, tras haberse sometido a dura vida ascética durante la cual tuvieron lugar las famosas revelaciones que habían de servir de base a la doctrina del budismo; pronto logró ésta numerosos adeptos que la abrazaron abandonando la antigua religión védica. Buda peregrinó por la India durante más de cuarenta años exponiendo su doctrina, que fue conservada por sus discípulos en un principio oralmente y luego por escrito. Así se constituyó la literatura canónica del budismo que se ha transmitido en indio medio literario (o pali), en sánscrito mixto y en sánscrito puro. Tales cánones hállanse incluidos en una enorme obra que lleva el título general de *Tripítaka* («Las tres cestas»), y que se divide en *Vinaya-pítaka* («La cesta de la disciplina»), conjunto de reglas para la vida monacal, oraciones y letanías, *Sutta-pítaka* («La cesta de las enseñanzas»), que consta de cinco colecciones de prédicas en forma dialogada, en verso y en prosa, en que se expone la doctrina en boca de Buda o de alguno de sus discípulos, y *Abhidhamma-pítaka* («La cesta de la ciencia supe-

rior»), donde el ideario fijado en las anteriores colecciones se desarrolla en sentido dialéctico y escolástico. Todo ello constituye un conjunto extensísimo de textos en muchos de los cuales resaltan páginas de gran elevación moral, debida al imperturbable espíritu del fundador de la religión; no faltan piezas breves, de carácter lírico y narrativo e incluso fabulístico, en que se observa una actitud deliberadamente artística al lado de la intención religiosa común a toda esta literatura canónica. Dentro del canon budístico y desde el punto de vista de los orígenes de la novelística, tienen gran interés los textos llamados *Jataka,* que describen las diversas transmigraciones del alma de Buda, cosa que se presta a la narración de multitud de fábulas, leyendas, anécdotas y cuentos. Una compilación de textos diversos y de diferentes épocas es el *Lalita-Vistara,* en verso y prosa, en el que Buda refiere su propia vida con notas maravillosas y fantásticas en lo que respecta a su nacimiento, según la tradición, todo ello en el curioso tono festivo que puede adoptar un ser sobrenatural al dirigirse a los humanos, para los cuales no puede existir posibilidad de interpretación jocosa. En este libro se expone la famosa historia de Buda, que tanta trascendencia había de tener en las literaturas medievales cristianas con el nombre de *Barlaam y Josafat* (recuérdese el *Libro de los estados,* del escritor castellano don Juan Manuel).

También tiene carácter canónico el libro titulado *Saddharmapundarika* («El loto de la buena religión»), en verso y prosa, máxima divinización de Buda, considerado como el médico que abre los ojos a la ceguera humana.

El drama indio

En el siglo II a. de J.C. tiene lugar el nacimiento del drama indio, una de las manifestaciones más brillantes y artísticas de la antigua literatura sánscrita. La tradición le supone un origen divino, y de hecho parece que se formó a base de elementos indígenas, sin relación con otras expresiones dramáticas de la huma-

nidad. Al principio recoge leyendas y tradiciones de tipo mitológico y heroico, pero luego se va desprendiendo de este carácter sagrado originario para convertirse en pura obra de imaginación. Más de cuatrocientos dramas indios han llegado hasta hoy, escritos en prosa y verso alternados y en pura lengua sánscrita, al lado de la cual no raramente figuran escenas en dialecto. Es de notar la intervención de un personaje cómico, algo así como el gracioso del teatro castellano, llamado *vidusaka,* figura que añade una nota jocosa a las incidencias del drama.

El más antiguo autor dramático indio de que se tiene noticia es Asvaghosa (hacia el año 100 después de J.C.), pero el más famoso es Kalidasa (que vivió entre 350 y 550, tal vez durante el reinado de Chandragupta II, 375-443), del que también tendremos ocasión de tratar como poeta épico y lírico. De sus tres dramas conservados, el más antiguo parece ser *Malavikagnimitra*; consta de cinco actos y presenta los caracteres de la comedia de intriga; el conflicto amoroso entre la princesa Malavika y el rey Agnimitra se desarrolla en el ambiente privado de la corte, la trama y las situaciones son conducidas con maestría y vivacidad y la figura del rey se caracteriza por su mezcla de sensualidad y delicadeza. En el drama *Vikramorvashiya* (llamado también *Urvashi),* en cinco actos, Kalidasa escenifica el tema legendario de los amores del rey Pururavas y la ninfa Urvashi, relato tradicional que ya se encuentra en el *Rig-veda* y que se desarrolla, como hemos indicado, en el *Satapathabrahmana*. El dramaturgo imprime a la leyenda un espíritu altamente poético y une en una misma trama elementos de la naturaleza y pasiones humanas. También procede de un relato tradicional, ya incorporado al *Mahabharata,* el asunto de la obra maestra de Kalidasa, *Abhijñanasakuntala,* conocida generalmente por el nombre de la heroína, *Sakuntala*. Es un drama en siete actos que es considerado el mayor primor del teatro indio, y que fue admirado por Goethe y los románticos y tratado musicalmente infinidad de veces en los siglos XIX y XX. Es

la bellísima historia del amor de Sakuntala, hija de un asceta, y el rey Dusyanta, en la cual los equívocos y la magia provocan una lastimosa separación que, tras larga peripecia, acaba con la reunión de los enamorados. La leyenda es transformada por Kalidasa en una representación esencialmente poética, llevada a cabo con un arte depuradísimo y personal.

En los primeros tiempos del drama indio disfrutó de gran aceptación una modalidad de tipo histórico y político, en la que el tema amoroso quedaba relegado o suprimido. Muestra característica de este género es *Mudrarakshasa,* obra en siete actos, de Vishakhadatta (que vivió hacia el año 400), en la que se desarrollan las arterías, engaños y traiciones de los ministros de dos reyes rivales, y que constituye un precioso documento para la comprensión de la vida política india, aparte del valor que le presta su bien trazada intriga dramática.

Ya antes de Kalidasa, en el siglo n d. de J.C., el poeta Bhasa intentó el drama burgués y realista con su *Carudatta,* verdadera comedia de enredo basada en conflictos y pasiones de gente humilde y corriente y en estilo que acumula las peripecias y las situaciones divertidas. Este género, cimentado en la pura invención del artista, desligada de la tradición y de la historia, fue también cultivado por el rey literato Sudraka (que vivió entre los siglos IV y V), pero no logró aceptación y quedó como un intento aislado en la historia del teatro indio. No obstante, el asunto de imaginación adquiere un relieve singular en el drama *Malatimadhava* de Bhavabhuti (hacia el año 700), considerado el mayor dramaturgo indio después de Kalidasa. En esta obra se desarrollan los amores de la doncella Malati con el joven Madhava, a los que se oponen los intereses de los familiares de ambos, y el desarrollo de la acción y la pasión de los dos enamorados ha llevado a que este drama fuera juzgado como el Romeo y Julieta indio; en él destaca el primor estilístico del autor y es justamente famoso

por la escena de brujería y de ritos diabólicos en un cementerio, que forma el acto quinto.

La farsa india, representación breve en dos actos, tiene la peculiaridad de usar una gran libertad en los asuntos, situaciones y diálogo. Sin embargo no participa de tales características una de las más antiguas que se conservan, el *Bhagavadajju-kiya* («El asceta convertido en cortesana»), de Bodhayana (hacia el siglo I), obra de carácter satírico y doctrinal, en la cual, a causa de un error, el alma de un asceta pasa a ocupar el cuerpo de una cortesana y la de ésta el de aquél, trance que si por un lado se presta a moralizar y a poner de manifiesto ciertas prácticas budistas, por otro es pródigo en situaciones francamente cómicas, en divertidos equívocos y en escenas bufas, tratadas siempre con verdadero sentido del arte dramático.

Aunque tal vez forme parte de una tradición más antigua, de la que se hubieran perdido los textos anteriores, el *Prabodhacandrodaya* de Krisnamishra, autor del siglo XI, es la primera muestra conservada de teatro alegórico indio. En este drama los personajes son puras abstracciones (el Discernimiento, el Error, el Conocimiento, la Ciencia, el Egoísmo, la Hipocresía, el Materialismo, etc.), que trazan una complicada alegoría que acaba con la victoria de la Religión, de gran sentido doctrinal pero de escaso valor literario. Dentro de esta línea, siete siglos más tarde, aparece el drama alegórico *Jivanandana* («La felicidad del alma»), escrito por Anandarayamakhin hacia el año 1700 (época en la que finaliza el gran drama alegórico de Occidente: los autos sacramentales españoles). *Jivanandana* representa al alma humana como un rey encarcelado en su palacio (el cuerpo), que lucha y vence a los enemigos que lo atacan.

La épica artística y el poema histórico

Con arreglo al modelo del *Ramayana* se desarrolla en la India un tipo de poema épico artístico, que hay que clasificar dentro

del género denominado *mahakavya,* y que se somete a unas precisas reglas de preceptiva que fueron codificadas por el *Kavyadarsha* («Espejo de arte poética») de Dandin, escritor de finales del siglo VII. Ocurre, además, que multitud de obras científicas, astronómicas, médicas, etc., y desde luego históricas, son redactadas en verso con una finalidad puramente pedagógica y mnemotécnica, y que al mismo tiempo la historia propiamente dicha jamás se atiene solamente a la realidad de los sucesos y no puede concebirlos sin vincularlos a un mundo mitológico y maravilloso; debido a ambos factores las obras de carácter histórico, versificadas y cargadas de leyenda, vienen a coincidir, en nuestra apreciación occidental, con los poemas épicos.

El más antiguo del género *mahakavya* es el *Buddhacarita* («La vida de Buda»), escrito por Asvaghosa (que vivió hacia el año 100 d. de J.C.), biografía poética del fundador del budismo que alcanza hasta su ascensión al nirvana y muerte terrena; está llena de patetismo y de fe religiosa, y se distingue por su verdadera delicadeza y su estilo mesuradamente ornamentado. El dramaturgo Kalidasa es autor de dos grandes poemas épicos: el *Kumarasambhava* («El nacimiento de Kumara»), en el que sigue las huellas de Asvaghosa en algunos trechos y narra, en un ambiente fuertemente impregnado de poesía y no exento de delicada sensualidad, amores entre los dioses; y el *Raghuvamsha* («El linaje de Raghu»), que exalta a Rama, el héroe del *Ramayana* (poema en el que se inspira), a sus antepasados y sucesores, en estilo artificioso, bellísimo en las descripciones, que a veces compensan la falta de invención, y acertado al caracterizar a algunos personajes, como el rey Agnivama, especie de Don Juan.

A mediados del siglo XII el poeta Kalhana escribe el *Rajatarangini* («El torrente de los reyes»), poema histórico lleno de mitos y de leyendas, de elementos tradicionales y fantásticos mezclados con hechos reales, observaciones críticas sobre la conducta de soberanos y gobernantes, genealogías y datos francamente erudi-

tos. Este extenso poema, característico dentro del concepto indio de la historia, es a la vez una epopeya y un documento de gran valor sobre el pasado.

La tradición épica se mantiene en la India con gran vitalidad a través de los siglos, fiel a los modelos antiguos de los tiempos posvédicos. A fines del siglo XVI, por ejemplo, el poeta Tulsi Das (1532-1623, contemporáneo de Cervantes y Shakespeare) escribe *Ramcaritmanas,* reelaboración del *Ramayana,* llevada a cabo con verdadero aliento épico, con aciertos estilísticos y gran pureza de lenguaje.

La poesía lírica

Las más antiguas manifestaciones de la poesía lírica india se hallan reunidas en una especie de cancionero titulado *Sattasai* (o *Saptasati,* «Las setecientas estrofas»), que va a nombre del rey Hala Satavahana, quien, más que autor, parece ser el colector de las composiciones allí agrupadas. Las breves poesías del *Sattasai* aparecen escritas en dialecto vulgar, aunque pertenecen a un tipo de lírica artística, y se fechan entre los siglos I y II, pero muchas de ellas son más antiguas. Cada una de las estrofas forma una unidad temática, si bien algunas veces varias de ellas parecen vinculadas entre sí con la intención de formar un conjunto orgánico. Esencialmente amorosas —aunque las hay de tema puramente doméstico, de rápida descripción de la naturaleza o de carácter gnómico—, estas breves poesías adquieren gran emoción cuando constituyen la expresión de los sentimientos de mujeres enamoradas, ausentes de sus amantes, temerosas en sus cuitas o esperanzadas con su amor, sensaciones descritas de un modo espontáneo y delicado.

Kalidasa, el genial dramaturgo y épico, es también uno de los más altos líricos indios. Su pequeña obra maestra *Ritusamhara* («Descripción de las estaciones»), escrita al parecer en su juventud, es una maravillosa pintura de las seis estaciones en que los

indios dividen el año; en ella penetra sutilmente los aspectos del mundo natural a través de descripciones grandiosas y pintorescas, sin que jamás deje de transparentarse la actitud sentimental del poeta. De mayor empeño es su poema *Meghaduta* («La nube mensajera»), tan admirado por los románticos occidentales, y en el cual la bella ficción de enviar un mensaje a la amada lejana mediante una nube, le permite describir, desde una altura a la vez física y poética, el paisaje de la región del Ganges. La naturaleza, tanto en su aspecto gigantesco y sublime de altas montañas y tempestades, como en la ternura de la primavera y la flor, halla en Kalidasa un poeta compenetrado con ella hasta el punto de identificarla con sus sentimientos.

En la primera mitad del siglo VII el poeta Bhartrihari reunió una colección de poesías, seguramente escritas por él, en tres *Sataka,* o centurias, en las cuales ofrece un traslado lírico del concepto indio de la vida. La primera centuria está dedicada al amor, y expone consideraciones generales sobre esta pasión y sobre las mujeres, sus atractivos y sus delicias, pero acaba con reflexiones sobre la caducidad y vanidad del placer y las engañosas mañas del sexo femenino. La segunda centuria versa sobre la vida sensata y los deberes del hombre; y la tercera, dedicada al renunciamiento de las cosas humanas, propone como ideal la meditación solitaria. Se trata, pues, de una poesía al servicio de la ética y de un ideal moral y ascético, razón por la cual está expresada en estilo gnómico. Este género fue cultivado también por el poeta Amaru (probablemente siglos IV y V), el cual en su colección de *Sataka* ofrece delicados y sensuales cuadros de la vida amorosa, con acertados atisbos psicológicos y de observación cuando toma por asunto rencillas y reconciliaciones de enamorados, momentos de ternura o de celos, fragmentos de escenas pasionales, coloquios de amor, etc., todo ello desprovisto de la intención moralizadora que hallamos en Bhartrihari.

En el siglo XII el poeta Jayadeva escribió una obra, *Gitagovinda,* que participa de las características de la poesía épica artística, de la dramática y de la lírica, compuesta por una serie de himnos amorosos que eran acompañados por música adecuada y danzados. Desarrolla los amores idílicos de la divinidad Govinda y Radha, en quienes alegóricamente se representa a Dios y al alma humana. Debido a ello, este poema ha sido parangonado con el *Cantar de los cantares* de Salomón.

La fabulística y la narrativa

Los apólogos y las narraciones fabulísticas que nacen y se desarrollan en la India tienen un interés extraordinario en la historia de la literatura comparada, no sólo por ofrecemos las más antiguas muestras de relatos que reaparecen en el folclore de pueblos muy distintos y muy alejados, sino también por constituir el origen y punto de partida de un tipo de cuento breve que, difundido luego entre persas, árabes y hebreos, llegó a la Europa medieval y se extendió, principalmente a través de versiones castellanas y latinas, por las literaturas occidentales. La India nos ofrece una rica y variada colección de fabularios escritos en prosa, a veces interrumpida por versos de carácter sentencioso que exponen la moraleja de los breves relatos, por lo común engarzados o encuadrados en un asunto general o trama más o menos tenue que constituye el nexo de unidad que individualiza las colecciones. El escritor indio nos presenta una serie inacabable de apólogos en los que muestra su interés por lo humanamente universal y desligado del tiempo, en oposición a lo particular, real y concreto de la historia, género que sólo concibe poéticamente y del que no sabe ni quiere separar la leyenda; su fantasía le lleva a crear pequeños cuadros tomados del mundo circundante o del mundo de la maravilla y del prodigio en los que plantea problemas morales e incluso prácticos. Hay en los principios del género fabulístico una enorme labor creadora de breves asuntos novelescos o reelaboradora de antiquísimas formas de relato tradicional.

El más antiguo de los grandes fabularios indios, y a su vez el más importante y que mayor influjo ha ejercido, es el *Pañchatantra* («Los cinco libros»), cuyas redacciones primitivas (una de ellas llamada *Tantrakhyayika,* «Reunión de relatos doctrinales») se fechan entre los siglos II y VI. Los setenta cuentos que forman el *Pañchatantra* son presentados como un libro doctrinal que un sabio, llamado Vishnusarman (tradicionalmente considerado el real autor de la obra), hace leer a los hijos de un rey para ilustrarles en moral práctica y ciencia política. Gozó este fabulario de una difusión extraordinaria: en el siglo VI fue adaptado al persa, y esta versión, que se ha perdido, sirvió para una traducción al árabe en 750; de este texto árabe proceden directamente el castellano del siglo XIII, conocido con el nombre de *Calila y Dimna,* por una parte, y el hebreo, que fue trasladado al latín por Juan de Capua, traslado que fue a su vez vertido a varias lenguas modernas.

Derivación del *Pañchatantra,* con la adición de elementos nuevos procedentes sin duda de otras fuentes y que acentúan más su carácter doctrinal, es el *Hitopadesha* («La buena enseñanza»), redactado en época difícil de determinar (entre los siglos X y XIV) por Narayana.

Un escritor llamado Gunadhya compiló una importante obra denominada *Brihatkatha* («El gran relato»), cuyo texto se ha perdido, pero cuyas características adivinamos gracias a las derivaciones a que dio origen. Una de ellas es el *Brihatkathamañjari* («Ramillete de flores del gran relato»), redactado en el siglo XI por Ksemendra en dieciocho libros. La narración central es una leyenda de amor y de maravilla en la que se insertan una gran cantidad de tradiciones, y que se multiplica en variados episodios, y tanto en unas como en otros el propósito didáctico y moralizador cede ante la narración novelesca en cierto modo vinculada a la épica, pero concretada en una realidad de tonos burgueses. Otra derivación del *Brihatkatha* es una compilación casi tan

extensa como el *Ramayana,* el *Kathasaritsagara* («Océano de los ríos de los cuentos»), título bien expresivo para este conjunto de más de trescientos cincuenta relatos encuadrados en la historia amorosa a que acabamos de aludir. El autor de este enorme libro, Somadeva, vivió en la segunda mitad del siglo XI, y se revela como un narrador de grandes dotes y de variado ingenio, capaz de concebir asuntos de la más sorprendente fantasía en el mundo de la brujería y de los seres demoníacos, de adaptar bellas leyendas, episodios de aliento épico, delicadas historias de amor, cuentos realistas, etc., a través de una abigarrada y cambiante selva de episodios y peripecias en la que lucen sus depuradas cualidades de estilista.

Hábil es la trama que envuelve los veinticinco relatos que forman el *Vetala-pañcavimshatika,* obra de Sivadasa (siglo XII), en la cual un rey es obligado a trasladar un cadáver a un lugar determinado con la obligación de no pronunciar palabra, lo cual incumple al finalizar cada uno de los cuentos que le va narrando un geniecillo. Obra de ingenio, desarrolla temas ya conocidos en otros fabularios. De construcción similar son otros dos conjuntos de cuentos, que disfrutaron de gran boga y sufrieron varias elaboraciones: el uno es el *Simhasanadvatrimshika* (llamado también *Vikramacarita),* de los siglos XII y XIII, en el que treinta y dos mujeres convertidas en estatuas narran sendas historias; el otro es el *Sukasaptati,* del XII, en el que un papagayo refiere sesenta y nueve cuentos de intención moralizadora.

En la novelística india se da otra variedad, que se caracteriza por su índole ornamental y preferentemente artística, a imitación del estilo de los grandes poemas épicos, pero que está escrita en prosa. En este género destaca el *Dasakumaracarita* («Las aventuras de los diez príncipes»), obra de Dandin, autor que antes hemos mencionado. Mediante una trama que ya tiene carácter novelesco se relatan diez historias de muy diversos asuntos, con tendencia a la explotación del elemento maravilloso y de lo eró-

tico. Del escritor Baña se conservan dos obras narrativas de mérito, que destacan por los primores del estilo, la vivacidad del diálogo, los juegos de palabras y la descripción de usos religiosos. La una es el *Kadambari,* recopilación de cuentos de tema amoroso, en parte vinculada al perdido *Brihatkatha*; la otra, *Harsacarita,* es una especie de biografía novelada del rey Harsavardhana (606-648), interesante no sólo por sus referencias a las costumbres de la época sino también por ofrecernos algo así como el relato de la vida del autor; otros méritos de la obra son su estilo refinado y su virtuosismo artístico.

Obras de carácter técnico y didáctico

El sentido artístico y poético de los escritores indios hace que en la literatura sánscrita obras de carácter puramente técnico no carezcan de elevación, intención y contenido literarios. El conjunto de la producción técnica y didáctica en sánscrito es extraordinariamente extenso y abarca desde la gramática, la retórica y la filosofía hasta las ciencias médicas, matemáticas y astronómicas. A continuación nos limitamos a señalar las obras cumbres en materia de derecho, política y amor.

El *Manavadharniashastra,* o Código de Manu, es una vasta compilación jurídica en verso, escrita en un estilo poético lleno de imágenes y de recursos artísticos, que se inicia con la descripción legendaria de la Creación y que tradicionalmente se atribuye a Manu, el primer hombre y primer rey del mundo que legisla pensando en el futuro de la humanidad. Harto conocida es la importancia jurídica de este extenso código, que parece redactado entre el siglo II a. de J.C. y el II d. de J.C., documento inapreciable para el conocimiento de las costumbres, los ritos y la vida de la India antigua, pues a causa de la necesidad de legislar tanto en lo público como en lo privado ofrece detalles de toda suerte de los diversos aspectos de la vida social y de la educación. Una de las fuentes del Código de Manu es el *Dharmasutra,* colección de aforismos para la vida religiosa, cuya redacción se supone,

aproximadamente, del año 400 a. de J.C. El *Kautiliya-arthashastra* es un notable tratado de política en el que se exponen la teoría y la práctica del gobierno y se refieren detalles de la administración estatal y de la vida pública indias; fue redactado entre los siglos III y IV.

Peculiarísimo es el *Kamasutra,* tratado teórico sobre el amor compilado por Vatsyayana hacia el año 500 d. de J.C., aunque recoge ideas y principios de gran antigüedad. Escrito en prosa y en verso, es un conjunto de reglas y normas para la satisfacción sensual del amor, ordenadas o dispuestas en forma de código y frecuentemente obscenas; reviste gran importancia para el conocimiento de las costumbres privadas de la India.

Literatura hebrea

Los libros sagrados del Antiguo Testamento

El Antiguo Testamento, primera parte del conjunto de libros sagrados que el Cristianismo denomina con el nombre griego de *Biblia,* constituye la más impresionante obra literaria del pueblo hebreo, que lo llama *Torá* («ley»), *Nebim* («profetas») *y Ketubim* («escritos»). Textos sacros y revelados para la fe cristiana y para la religión judía, los libros que forman el Antiguo Testamento se han compenetrado de tal suerte con el espíritu, el pensamiento y la vida del hombre civilizado que a éste le es difícil enfrentarse con ellos en actitud puramente literaria, pues en cualquiera de sus páginas se impone siempre lo que los exegetas llaman el «sentido literal» (en su significación propia o en su acepción metafórica) o el «sentido real» (en sus modalidades típica, tropológlca y anagógica). El hecho de constituir la verdad revelada y proceder de inspiración divina en el sentir de la inmensa mayoría de la humanidad civilizada hace que los libros del Antiguo Testamento, a pesar de haber sido escritos en épocas remotísimas, se hallen muy inmediatos a nosotros, nos sean familiares desde la infancia y podamos acercamos a sus páginas sin necesidad de un esfuerzo especial. Esta singularísima circunstancia, no igualada jamás por ningún otro género de literatura, se da, sin soluciones de continuidad, a lo largo de la Edad Media y perdura hasta nuestros días. No es preciso haber leído ni una sola página del Antiguo Testamento, ni siquiera es necesario pertenecer confesionalmente al cristianismo ni al judaísmo para hallarse en aquella actitud

de proximidad y familiaridad con estos textos escritos en hebreo hace varios miles de años; basta estar vinculado al mundo civilizado para llevar dentro de sí su espíritu y su legado. Por otro lado, toda la literatura de Occidente, desde los albores de los tiempos medios, gracias al Cristianismo, se halla más o menos compenetrada con el espíritu del Antiguo Testamento, el cual tiene, en la historia de la literatura, un papel similar al de la grecolatina clásica.

Si hacemos el enorme esfuerzo de abstracción que supone considerar al Antiguo Testamento desde un punto de vista meramente literario —como exige el presente libro—, nos encontraremos frente a un conjunto de veinticuatro libros que podemos clasificar en históricos, poéticos, proféticos y gnómicos.

Junto con Grecia, Israel es el único pueblo de la antigüedad que cultiva la historia en su sentido propio, tal como nosotros la entendemos, y sin limitarse a la simple enumeración de hechos y de cronologías o al relato de la fábula cosmológica y mitológica, como es frecuente en otras culturas. Los libros históricos del Antiguo Testamento narran los sucesos con detalle, dramatizan con su estilo claro y directo los acontecimientos, desarrollan las peripecias y engarzan el relato del pasado presentando como protagonista al pueblo de Israel. Lo esencial de la historiografía hebrea es su carácter providencialista, debido a lo cual los sucesos humanos están siempre referidos a la ordenación de Dios, como corresponde al espíritu religioso y moral de los autores de estos libros.

Parece que la tradición histórica y legendaria hebrea, encamada sobre todo en el culto y fundamentalmente mantenida en diversos relatos orales, y tal vez en relaciones escritas, elementos similares a cantares de gesta, sagas, himnos litúrgicos, anales y disposiciones legales, fueron estructuradas en varias etapas en el reinado de Salomón, en el destierro a Babilonia y al regreso.

Obsérvese que el carácter providencialista de los libros históricos del Antiguo Testamento se desprende de su lectura más objetiva, sin necesidad de recordar su inspiración divina, y en este aspecto la historiografía hebrea revela una peculiar concepción que no hallamos en la literatura griega. La ausencia de monstruosa fabulosidad imprime al primero de los libros sagrados, el *Génesis,* un carácter y un estilo totalmente distintos al de toda otra concepción primitiva de los orígenes de la humanidad. En oposición a los diversos recursos de los demás pueblos cultos para explicar el principio del mundo y de los seres, el *Génesis* nos presenta al Dios único creando al hombre a su imagen y semejanza. El historiador bíblico va desarrollando ante nuestros ojos la vieja tradición patriarcal, huyendo de la deformación mitológica y del elemento inverosímil, pues las teofanías y lo que modernamente podríamos considerar como milagro son, para el escritor y para el lector, real historia, no símbolo ni fábula. Tras los orígenes y la primitiva vida patriarcal, el libro de *Josué* inicia una historia militar y política, que se detiene en la narración de hechos guerreros y actos de gobierno, y que llegará hasta los libros de los *Macabeos* (perdido, el primero, en su original hebreo, pero conservado en griego, lengua en que se escribió el segundo), en los cuales la historia de Israel se enfrenta hostilmente con la de Grecia. Libros menores, como el de *Ester,* narran historia particular.

Los libros poéticos del Antiguo Testamento ofrecen un altísimo interés literario. Los *Salmos,* composiciones destinadas al culto, y reunidas en un cancionero, constituyen la más alta manifestación de poesía religiosa. Gran parte de ellos van adscritos al rey-poeta David. El poder de Dios frente a la miseria del hombre constituye la nota más común de estas auténticas oraciones en verso, llenas de humanísima contrición, de cantos a la gloria de Dios, reflejada en sus criaturas y en la ordenación del universo, de esperanzas mesiánicas y no raramente de conmovedor pe-

simismo. Los salmos se entonaban con acompañamiento musical y su característica más notable, que persiste en las buenas traducciones, es lo que comúnmente se llama el paralelismo de las sentencias, recurso retórico gracias al cual las ideas se repiten inmediatamente y producen un logrado balanceo de conceptos, reiterados a base de la semejanza o la sinonimia. Se trata de una peculiaridad característica de la poesía hebrea que la hace inconfundible en el transcurso de su secular cultivo y que influyó en otras literaturas, incluso en formas de poesía popular, todavía vivas en la tradición románica. El *Libro de Job* es una especie de poema dramático cuyo tema esencial es el dolor y la adversidad en el hombre justo. Job, antaño rico, feliz y poderoso, es objeto de toda suerte de calamidades, que acepta con resignada paciencia, conformándose a los inescrutables designios de Dios. Lo que en las literaturas profanas y en la cristiana clasicizante constituirá el tema de la Fortuna, especie de divinidad pagana que dispone a su antojo de la felicidad del hombre, en el poema hebreo es una ejemplar acomodación a la providencia divina y un canto al poder y a la justicia de Dios. El *Libro de Job,* aparte de su valor religioso, es un libro de un valor humano insuperable y está considerado como la más clásica manifestación de la poesía hebrea. También puede ser clasificado como poema dramático el *Cantar de los cantares,* atribuido a Salomón, obra de un lirismo idílico y delicado en la cual, oculta bajo la trama de unos amores pastoriles idealizados, se desarrolla una alegoría. Este libro, que ejerció un influjo decisivo en la mística cristiana, ofrece la visión hebrea del tema de la poetización del mundo pastoril que, por otro lado, y partiendo de puntos de vista literarios muy diversos, dieron también las letras griegas, principalmente en la época alejandrina.

Los escritos de los profetas constituyen lo más original y poéticamente lo más notable de la literatura hebrea. Los profetas de Israel, mensajeros de los oráculos divinos, transmitían lo que, a

través de ellos, quería comunicar Dios a su pueblo, y no se reducía exclusivamente a vaticinios, como vulgarmente hace creer la palabra profecía. Los profetas lanzan terribles invectivas contra el pueblo pecador, le intiman a la observancia de la ley y en medio del sombrío cuadro que suelen pintar se derrama la luz de la esperanza mesiánica. Isaías, el profeta más notable desde el punto de vista literario, sobrecoge por la fuerza de sus imprecaciones y por la nunca igualada audacia de sus imágenes, y llega a un grado altísimo de poesía, que se desborda como un torrente impetuoso. En la poesía de Isaías el lector actual halla una modernidad que por sus atrevimientos estilísticos, metafóricos y expresivos supera a las más audaces experiencias literarias del siglo XX.

Los libros gnómicos o sapienciales del Antiguo Testamento —*Proverbios, Eclesiastés* y *Sabiduría*— pertenecen a un tipo didáctico de enseñanzas morales breves y lapidarias notables por su elevación, aunque no destaquen desde el punto de vista estrictamente literario.

El Nuevo Testamento, segunda parte de la Biblia cristiana, pertenece fundamentalmente a la literatura griega, ya que gran parte de él fue redactado originariamente en esta lengua y en ella se conserva la totalidad de su texto.

La literatura hebrea posbíblica en Oriente

Entre la redacción de los libros más modernos del Antiguo Testamento y la destrucción de Jerusalén (año 70 d. de J.C.) la literatura hebrea se halla en un período de transición en el que sus manifestaciones, producidas en la tierra patrimonial del pueblo judío, siguen teniendo casi exclusivamente carácter religioso y se inspiran en la Biblia. En primer lugar hay que mencionar los textos apócrifos, que son libros escritos con la intención de hacerlos pasar por revelados y que generalmente se atribuyeron a patriarcas, profetas o personajes de un pasado ya lejano. Entre estos libros apócrifos podemos citar el de los *Testamentos de los doce pa-*

triarcas, que fue traducido a varias lenguas e interpolado con elementos cristianos, y el *Libro de los jubileos,* exposición de los hechos narrados desde el *Génesis* con la adición de curiosos datos proporcionados por la tradición, y algunos textos apocalípticos, como el *Libro de Enoch,* la *Asunción de Moisés,* el *Martirio de Isaías*. Algunos de ellos, perdidos sus originales primitivos, se conservan en antiguas versiones griegas, latinas, siríacas; eslavas, armenias y etiópicas. Simultáneamente se desarrolla una gran actividad en tomo del Antiguo Testamento, sea en comentarios y explicaciones, sea en su acomodación a la lengua hablada, el arameo, que se denomina *targum*. Los fariseos tienen la primacía de esta labor exegética y renovadora, si bien su labor se realizó principalmente de modo oral. La ordenación sistemática escrita de los preceptos hebreos sobre religión, derecho, agricultura, etc., la llevaron a cabo varios autores que constituyeron la *Mishná* («repetición»), obra que quedó formada en el siglo II d. de J.C. a base de elementos transmitidos oralmente. Hasta este momento la literatura hebrea se ha desarrollado únicamente en Palestina; en lo sucesivo su área se amplía y la *Mishná* es comentada simultáneamente en Palestina y en Babilonia y es objeto de un detenido examen crítico y de un estudio de sus fuentes bíblicas, así como apostillado con elementos narrativos y anecdóticos, labor que da origen al *Talmud* («enseñanza»), considerado como la más grandiosa y monumental recopilación de la actividad intelectual hebrea y como el texto más importante de esta literatura después del Antiguo Testamento. Doctores y hombres sabios colaboraron en esta enorme compilación, de la que existen dos ramas, el *Talmud* palestinense y el *Talmud* babilónico. Desde el punto de vista literario el *Talmud* es notable por sus narraciones breves, una de las fuentes de la novelística hebrea. Tradiciones y leyendas judaicas, ricos elementos de folclore, se hallan también en otras compilaciones misceláneas llamadas *Midrashim* (plural de *Midrash,* «investigación»), cuya redacción llega hasta muy entrada

la Edad Media. Una serie de libros litúrgicos, místicos y filosóficos completan el cuadro de la prosa hebrea de los tiempos posbíblicos hasta su extensión por toda Europa. La poesía sigue siendo casi exclusivamente religiosa y de inspiración bíblica y adquiere cierto auge gracias id culto, en el que se cantan diversas clases de himnos.

La literatura hebrea en Europa: la poesía hebraicoespañola

La dispersión de los judíos tras la caída de Jerusalén en poder del imperio romano, y, seis siglos después, la propagación hacia Occidente del islamismo (valedor y protector del pueblo hebreo), hizo que en toda la cuenca del Mediterráneo existieran comunidades israelitas en las que, con mayor o menor intensidad, se cultivaban las letras. Del siglo VII al IX hay constancia de escuelas y de escritores hebreos aislados en el Norte de África y pronto hallamos el mismo fenómeno en Italia y España, con lo que la literatura hebrea adquiere una extensión casi coincidente con la zona de la grecolatina clásica.

España, precisamente, da a la literatura hebrea una fisonomía especial y un esplendor no igualado desde los tiempos bíblicos. En primer lugar, en tierras españolas se produce un beneficioso retroceso lingüístico al imponerse la lengua bíblica clásica como modo expresivo del escritor, fenómeno que podría compararse al renacimiento del latín clásico en la pluma de los humanistas del XV y del XVI. Por otro lado, el estrecho contacto con el mundo árabe hace que los judíos españoles tomen de la literatura islámica una serie de procedimientos y de temas que renuevan las letras hebreas y les permite cultivar géneros profanos, casi inexistentes en su anterior actividad intelectual. El apoyo que encontraron los judíos de España en las autoridades árabes y a menudo en las cristianas, como ocurre en la corte de Alfonso X, rey sabio de Castilla, y la evidente prosperidad de que disfrutaban en

nuestra Península, hace rica y densa la literatura hebraicoespañola, en la que florecen multitud de ingenios, tanto en actividades científicas y religiosas como en las puramente literarias. Adviértase que los escritores que forman este importante y largo período de la literatura hebrea, si bien son judíos de raza y de religión, en la inmensa mayoría de los casos han nacido en España y en el seno de familias establecidas desde antiguo en nuestro país.

La labor de ordenación cultural y el mecenazgo ejercido por un sabio judío originario de Jaén, Hasday ibn Saprut (915-970), médico del califa Abderrahmán III y hábil diplomático de su corte, contribuyeron al resurgimiento de las letras hebreas y a su instauración en España. Ibn Saprut, orientador de las aljamas judaicas españolas y relacionado culturalmente con los principales focos de la intelectualidad hebrea de todo el mundo, atrajo maestros y libros orientales y organizó en Córdoba, ciudad de tan ilustre abolengo literario en la cultura latina, un centro de estudios talmúdicos al que acudió lo más selecto de la juventud hebrea y que constituye el pórtico de la época hebraicoespañola. El estudio de los textos bíblicos, la teología, la filosofía y las ciencias hallaron entre los hebreos españoles cultivadores de altísimo nivel y de ideas originales, hasta tal punto que constituyen un capítulo importante de la historia del pensamiento y de la ciencia. En nuestra breve exposición nos atendremos, como es propio del presente libro, a la actividad meramente literaria de los judíos españoles, de la que destaca el cultivo de la poesía.

Menahem ibn Saruq, de Tortosa, y Dunach ibn Labrat, marroquí educado en Babilonia y establecido en Córdoba, inician, bajo la protección de ibn Saprut, la literatura hebraicoespañola. El primero, notable por el clásico corte de su prosa, fue un poeta mediocre; el segundo llevó a cabo una innovación decisiva en la poesía hebrea, o sea la adopción de la métrica cuantitativa de la poesía árabe, en contraste con la métrica bíblica, la cual seguirá utilizándose en la poesía sagrada, al paso que la innovación ten-

drá gran predicamento en la profana. Ibn Abi Tur, de Mérida (muerto en Damasco en 1005), es un notable poeta religioso, de tipo tradicional. La poesía nueva, de influencia árabe, no fue admitida sin una lucha literaria, en la que contendieron innovadores y tradicionalistas, y de la cual se encuentran manifestaciones en un grupo de poetas establecidos en Lucena. Con la caída del califato y la instauración de los reinos de Taifas, la cultura pierde su núcleo inicial y unitario, pero al propio tiempo halla infinidad de focos en las cortes de los régulos, tan empeñados en dar brillantez a sus pequeños estados, en los cuales no es raro que escritores hebreos desempeñen cargos de importancia. En estas cortes se cultiva con acierto la poesía profana, sea para cantar el amor, las flores, los jardines, el vino, la comida, sea para satirizar al enemigo o rival. Al lado de estos géneros, sigue escribiéndose la poesía religiosa tradicional y se adapta al hebreo la filosófica y sapiencial de los árabes. Samuel ibn Negralla (993-1056), llamado ha-Naguid («el príncipe»), nacido en Mérida, ocupó importantes cargos en Granada, donde llegó a ser visir y capitaneó campañas guerreras. Sus poesías profanas, al estilo árabe, celebran sus amores y sus victorias militares, cantan el vino y lloran sus contratiempos, por todo lo cual constituyen un importante documento de época. Su poesía sacra, muy vinculada a la Biblia y al Talmud, refleja la influencia de la lírica asceticomoral árabe.

El malagueño Selomó ibn Gabirol (1020-1058), autor de obras filosóficas y científicas en prosa, es uno de los poetas más notables de la literatura hebrea. Su poesía profana es muy personal por su sensibilidad frente a la naturaleza y por su amargura, pero donde realmente destaca es en la sacra, en la cual la tradición bíblica se hermana con el neoplatonismo. Sus himnos a Dios, llenos de sincera pasión y que frecuentemente lindan con un depurado misticismo, representan una verdadera renovación en la poesía religiosa hebrea, al paso que sus poesías deprecativas y aquellas en que confiesa crudamente sus miserias y pecados se

distinguen por su autenticidad y nos revelan lo más escondido del alma de este poeta de tan hondo espíritu religioso.

El granadino Mosé ibn Ezra (1060-1138), que llevó una vida desdichada, pues tuvo que emigrar de su país a raíz de la invasión almorávide y vagó por diversos reinos españoles, árabes y cristianos, es autor de una obra en prosa, *Libro de la consideración y del recuerdo,* sobre retórica y poética, con un bosquejo de historia literaria hebraicoespañola. Su producción en verso, muy cuantiosa, transparenta lo que fue su juventud alegre, entregado a los placeres del amor y del vino y absorto ante los jardines floridos de Granada, y acusa delicadas notas de intimidad. El infortunio le llevó más tarde a un tipo de poesía reflexiva y melancólica y al género penitencial, en el que sobresalió en gran manera. Mosé ibn Ezra asimiló perfectamente la poesía árabe, tanto la clásica como la popular hispanoárabe de las *moaxajas* (**véase pág. 47**), en las cuales alguna vez introduce versos en romance español. Esto último es más frecuente en las poesías de Yehudá ha-Leví (c. 1075-1161), nacido en Tudela (no en Toledo, como hasta hace poco se creía), pero residente en Andalucía. Yehudá ha-Leví destaca por su ferviente espíritu religioso, por sus sinceras esperanzas mesiánicas y por estar poseído de la conciencia de su patria israelita, que le llevó a acabar su vida en Oriente, encaminándose a la Tierra Prometida. Gran parte de su obra poética es un eco de estos ideales, gracias a los cuales sus versos adquieren un impresionante tono poético; la poesía sagrada hebraica adopta en su pluma un notable verismo, sobre todo en lo que atañe a sus composiciones llamadas *Siónidas,* donde los sentimientos patrióticos y religiosos tienen un inconfundible carácter evocador y nostálgico.

En 1146, al entrar en la Península ibérica los almohades, las condiciones en que se desarrollaba la literatura hebraicoespañola sufrieron un cambio decisivo que la arrastraría a su decadencia. Los nuevos invasores, mahometanos fanáticos, hicieron imposi-

ble la convivencia pacífica y cordial de los hebreos en el ambiente de la España árabe, cosa que produjo la emigración de los judíos cultos hacia los reinos cristianos de Castilla y Aragón y el traslado del foco de la literatura hebraicoespañola de Andalucía a Toledo, donde conoció días de gran esplendor, sobre todo histórico y científico. Sin embargo, la situación privilegiada en las cortes de reyes cristianos y el desempeño de cargos administrativos por parte de judíos motivaron el descontento y la hostilidad en el pueblo cristiano, que sólo veía en ellos usureros y arrendatarios que abusaban de sus ventajas; esto produjo fatalmente las terribles matanzas del siglo XIV, duro golpe para la cultura hebraicoespañola, ya que fomentó muchas conversiones al cristianismo, la desconexión y ruina de las aljamas y la semiclandestinidad del culto israelita, estado de cosas incierto y borroso que finalizó en 1492, cuando los Reyes Católicos decretaron la expulsión.

Abraham ibn Ezra (c. 1092-1167), toledano, hombre de extraordinarios conocimientos en todas las ramas del saber, viajó, huyendo de la invasión almohade, por Italia, Francia e Inglaterra. Poeta artificioso y hábil, es dado a desarrollar temas filosóficos y cosmológicos en sus versos y en el aspecto sacro es notable por las impresionantes elegías en que llora la decadencia de las ricas comunidades israelitas de España. En las aljamas de Cataluña existe una tendencia cabalística que se trasluce en la poesía religiosa; en la amorosa se señala, en algunos poetas de aquellas tierras, cierta convergencia de los principios árabes con los procedentes de la lírica provenzal, dominante entre los escritores catalanes cristianos. En la corte de Alfonso X de Castilla, soberano que tanto admiró la ciencia hebrea, se encuentran algunos poetas notables, entre los que destaca Todros ibn Yehudá Abu-l-Afia (1247-1305), cuyo extenso diván, o cancionero, *El jardín de los proverbios y de los enigmas,* resulta interesante por sus poesías ocasionales y anecdóticas referentes a la corte castellana, gracias a lo

cual podemos conocer el ambiente y las costumbres de la época, al paso que mengua la lírica de carácter sagrado y se desvincula de la tradición bíblica.

La lírica de circunstancias y la que llora la decadencia de las ricas aljamas de la Península constituyen los últimos ecos de la larga y brillante poesía hebraico-española.

La prosa entre los hebreos españoles

La intensa actividad narrativa y especulativa de los hebreos españoles se hizo manifiesta en una numerosa producción en prosa referente a distintas ramas del saber. La filosofía hebrea adquiere en España notas peculiares al entrar en íntima relación con el pensamiento árabe y al adoptar, en su mística y en su actitud religiosa general, un acusado y curioso neoplatonismo. Es de advertir que obras de ilustres pensadores judíos, como Selomó ibn Gabirol, el zaragozano Bahya ibn Pacuda, el barcelonés Abraham bar Hiyya, el cordobés Yosef ibn Saddiq y Yehudá ha-Leví, fueron escritas en prosa árabe y por lo regular se tradujeron pronto al hebreo. El neoplatonismo cede luego el paso al aristotelismo, cuyo más alto representante es el filósofo cordobés Maimónides (1135-1204), autor de la famosa *Guía de los vacilantes,* de tanta importancia en la historia del pensamiento y que ejerció influencia sobre la escolástica. Maimónides suscitó una viva polémica entre los pensadores tradicionalistas y los aristotélicos, en la que se perdió en minucias la filosofía judía. A fines del XIV y durante el XV, en la comunidad israelita de Barcelona surgió una actitud antiaristotélica, en la que destacaron Nisim Girondí, Hasday Grescas, en cuya obra *La luz del Señor* se han señalado precedentes de la filosofa del Renacimiento, Yosef Albó, etcétera.

Son de suma importancia los estudios gramaticales llevados a cabo por los judíos españoles, quienes, perfectos conocedores de la lengua árabe, estaban excelentemente preparados para codificar y analizar filológicamente la gramática y el léxico hebreos.

Entre los gramáticos hebraicoespañoles recordemos a Ibn Channaj y a Abraham ibn Ezra. Pobre es el cultivo de la historia entre los prosistas hebraicoespañoles, pues en este terreno sólo destaca el *Libro de la Tradición,* de Abraham ibn David, importante por los datos que ofrece sobre herejías internas del judaísmo y sobre las persecuciones y expulsión de España.

Desde el punto de vista literario la prosa de los judíos españoles es notabilísima en lo que se refiere al apólogo o novela corta. En este aspecto la misión de los prosistas judíos suele limitarse a la de unos meros transmisores de obras indias o árabes y a veces constituyen el puente por medio del cual la novelística oriental llega, a través de la literatura castellana, a la cultura cristiana. En el *Talmud* ya abundan los ejemplos en forma de cuentecillo o apólogo, pero se desarrolla y se enriquece con elementos procedentes de las literaturas sánscrita y árabe. En el siglo XII, el judío converso de Huesca, Pedro Alfonso, difundía por todo el mundo cristiano el apólogo oriental gracias a haber redactado en latín su libro *Disciplina clericalis,* obra leída y saqueada en toda Europa (**véase página 339**). La novelística hebrea propiamente dicha surge con el cultivo de la narración llamada por los árabes *magama,* en la cual toda suerte de ejemplos, apólogos, breves narraciones y anécdotas se organizan alrededor de un tenue hilo argumental y central y se escriben en prosa rimada. Uno de los primeros cultivadores hebreos de este género de narración es el barcelonés Yosef ibn Sabarra (1140-1194), cuyo *Libro de enseñanzas deleitables* es fundamentalmente moralizador y didáctico y comprende cuentos de procedencia hebrea y árabe. Yehudá ibn Sabbatay, toledano o burgalés, escribió en 1208 un curioso libro contra las mujeres, *El misógino,* lleno de crudeza pero no exento de gracia y de pintoresquismo, que suscitó inmediatamente una polémica. La obra cumbre en el género de la *maqama* es el libro del barcelonés Yehudá al-Harizí (c. 1170-1221) llamado *El sabio,* en el que pretendió rivalizar con los árabes. Fruto de un viaje

hasta Palestina, Babilonia y Egipto, el libro de al-Harizí es una hermosa colección de cuentos, fábulas, anécdotas y enseñanzas. Varios libros de *maqamas* escribió el toledano Yaqob ibn Eleazar (principios del XIII), quien además tradujo del árabe al hebreo el *Calila y Dimna*. De esta obra y de otras similares, de origen indio, trataremos más adelante (**véase pág. 339**).

La literatura hebrea en el resto de Europa

Las especiales circunstancias de la España medieval contribuyeron a que las letras en lengua hebrea alcanzaran un alto nivel y un denso cultivo en momentos en que, disperso el pueblo judío por tierras no siempre propicias, no parecía posible tan espléndido resurgimiento. La prueba está en que las manifestaciones literarias de los hebreos que residían en otras partes de Europa no presentan la cohesión ni el volumen de la literatura hebraicoespañola, en que el influjo de ésta es decisivo en los ambientes judíos del resto de Europa y en que, una vez expulsados de España, mengua extraordinariamente el cultivo del hebreo como lengua literaria en todas partes.

Italia es, después de España, el país que en la Edad Media da el mayor número de escritos en lengua hebrea. Ya en el siglo IX, en las regiones meridionales de la península, se encuentran algunos poetas que se distinguen por sus composiciones litúrgicas. En el siglo XII se advierte en los poetas hebraicoitalianos el influjo de la métrica cuantitativa árabe, mientras que en Roma aparece una escuela poética, de carácter casi exclusivamente religioso, en la que el sentimiento predomina sobre los valores artísticos. En el tránsito del siglo XIII al XIV los escritores israelitas de Roma se muestran influidos por la literatura hebraicoespañola, lo que supone una renovación y vigorización de su arte, y por ciertas manifestaciones de la literatura en lengua italiana. Merece especial mención Immanuel ibn Selomó (siglos XIII-XIV), romano, el más importante de los poetas hebraicoitalianos. Elegante continua-

dor de la poesía hebraicoespañola, lo que le da un corte clásico y una especial elegancia, ibn Selomó recoge en su lírica amorosa los hallazgos poéticos del *stil nuovo* italiano y se inspira en la *Comedia* de Dante al escribir en prosa rimada una visión de ultratumba. El influjo de las letras en lengua románica sobre las hebreas es fenómeno no raro en Italia donde, en 1279, aparece una traducción hebraica de una novela caballeresca del ciclo del rey Artús. A lo largo del XV Italia acoge a gran número de los judíos fugitivos o expulsados de España, los cuales, en contacto con el Renacimiento, dan una nueva fisonomía a la literatura hebrea, cuya supremacía pasa de tierras españolas a tierras italianas. Destacan entonces algunos poetas, como Mosé ibn Ishaq de Rieti, imitador de Dante, los portugueses refugiados Mosé ibn Sem-Tov y Yehudá Abrabanel, llamado también León Hebreo (c. 1460-1530), notable tanto por sus poesías y obras filosóficas en lengua hebrea como por sus *Diálogos de amor,* escritos en italiano, obra de gran influjo en el pensamiento y en la literatura de la época. En los siglos XVI y XVII perdura la labor literaria de los judíos residentes en Italia, aunque con menos originalidad y en franca decadencia: abundan las traducciones de obras extranjeras (de Ovidio, del *Orlando* de Ariosto, etc.), y las producciones ocasionales.

En el siglo XVI tiene lugar en Italia la introducción de un nuevo género en la literatura hebrea: el teatro. Se inicia con una adaptación de la *Celestina* castellana (cuyo autor, Fernando de Rojas, se cree que era de ascendencia judía) llevada a cabo por el romano Yosef ibn Semuel Sarfatí (muerto en 1527). En los siglos XVII y XVIII los judíos italianos componen varios dramas bíblicos y alegóricos. En Amsterdam, Josef Penço de la Vega escribe *Los prisioneros de la esperanza* (1667), a imitación de los autos sacramentales españoles.

En el resto de Europa —Francia del norte, Alemania— la literatura hebrea medieval, apartada durante mucho tiempo de las

innovaciones verificadas en España y exenta de influjo árabe, sólo alcanza un desarrollo mediocre, pues repite los temas tradicionales bíblicos y talmúdicos. A mediados del siglo XI los adelantos lingüísticos y filológicos de los españoles se propagan a aquellas regiones y a ello se deben ciertos destellos de belleza de algunas poesías compuestas por judíos franceses y alemanes y cierta actividad en la fabulística y narración corta, como las *Fábulas de los zorros* de Berenkiá ibn Natronaj-Naqdan (siglos XIII-XIV), al parecer imitadas de la adaptación de *Esopo* hecha por María de Francia. No faltan, claro está, trabajos exegéticos y didácticos así como otras manifestaciones científicas.

La literatura hebrea en los tiempos modernos

Ya en la Edad Media fueron muchos los judíos que escribieron en latín o en lenguas vulgares, aunque la mayoría lo hacían en hebreo (y en árabe, los de España). Con el Renacimiento y la desaparición de los importantes focos culturales españoles, se acrecentó el número de los escritores israelitas que adoptaron para sus manifestaciones literarias la lengua de los países en que vivían, y en los siglos XVII y XVIII puede decirse que Italia y Holanda registran los únicos focos de actividad de las letras hebreas, aparte de la rutinaria y esporádica producción que ofrecen los países orientales. Los judíos alemanes se habían limitado casi exclusivamente al estudio del *Talmud* y habían vivido al margen de la actividad literaria del mediodía de Europa, y al propio tiempo se habían empeñado en mantenerse de espaldas a la literatura cristiana que se cultivaba a su alrededor. A mediados del siglo XVIII, al establecer contacto con los frutos de la cultura hebraicoespañola y con los escritores italianos, al propio tiempo que se infiltraba en ellos el espíritu de la Ilustración, los judíos del norte de Europa inician un amplio movimiento que aspira a coordinar y enlazar culturalmente las diversas zonas del mundo israelita en sentido moderno; ello supuso una verdadera ruptura con los principios religiosos tradicionales, así como cierta oposición a los

dogmas. Lo que intentaron mantener fue la pureza del hebreo clásico, gracias a lo cual surge en esta lengua milenaria un nuevo movimiento literario que busca su inspiración en temas y actitudes de las literaturas europeas modernas. Factores de este movimiento fueron los alemanes Mosé Mendelssohn (1729-1787), que intenta interpretar literal y racionalmente el *Pentateuco,* Naftalí Herz Wessely (1725-1805), autor de un poema épico sobre Moisés inspirado en Klopstock, y otros comentaristas de la Biblia y filólogos. A principio del siglo XIX este movimiento podía considerarse fracasado desde el momento en que se dejó de escribir en hebreo para adoptar resueltamente el alemán; no obstante, mantuvo su espíritu y su efectividad en la Europa Oriental (Polonia y Rusia), donde, gracias al lituano Abraham Mapu (1808-1867), nace la novela hebrea moderna con las históricas *El amor de Sión* y *La culpa de Samaría,* y al poeta Yehudá Loeb Gordon (1830-1892), estoniano, se renueva la lírica hebrea. En estos autores se advierte claramente una actitud opuesta al rabinismo talmúdico, lo cual originó una reacción tradicionalista, en cuyo frente forma el dálmata Seví Hirsch Kalischer (1795-1874), autor de *En busca de Sión*.

A principios del siglo XX la literatura en hebreo cultivada en diversos países de Europa y América, asume el carácter de expresión de la conciencia nacional israelita. Hay que destacar la figura de Chajim Nachman Bialik (nacido en 1873), poeta representativo de los ideales nacionalistas y de profundo sentimiento religioso. En 1948, con la creación del estado de Israel en su solar racial, la lengua adquiere carácter oficial y recibe un vigoroso impulso gracias a la creación de escuelas y universidades y al fomento de la cultura por parte del Estado.

Literatura árabe

La literatura árabe preislámica

Desde aproximadamente el año 500 d. de J.C. hasta la época de Mahoma (la Hégira, 622) transcurre un primer período de la literatura en lengua árabe, que los tratadistas posteriores denominaron *chahiliyya,* «época de ignorancia». Se trata de una especie de prehistoria de la literatura árabe cuyas producciones, conservadas de modo deficiente, sin duda reelaboradas en tiempos posteriores y transmitidas a veces oralmente, presentan una notable perfección formal, tanto por lo que se refiere a la pureza de la lengua como en lo que atañe a la madurez de recursos métricos y retóricos. Escasas son las noticias que se tienen sobre la prosa árabe preislámica, que consistía en breves relatos de antiguas leyendas, proverbios y sentencias más la labor de los oradores de las tribus, que desempeñaban un papel importante y rector en los grupos nómadas. Multitud de citas en autores posteriores y textos de ciertas antologías permiten que nos formemos una idea más clara de la poesía árabe preislámica. Al parecer, la poesía, en aquella época, se transmitía oralmente por medio de recitadores llamados *ruwat* (plural de *rawiya),* sobre cuya memoria, al menos la de alguno de ellos, se conservan noticias que nos parecen inverosímiles, pero de todos modos, el fenómeno es similar al de los rapsodas griegos y al de los juglares medievales. A pesar de las deficiencias de este medio de transmisión no escrita, la poesía preislámica aparece con una perfección formal notable y revela el amor propio y el orgullo de las tribus cuyos poetas

cantan las victorias guerreras, las rivalidades entre distintos grupos nómadas, unos elementales conceptos morales y el amor. Se advierte en los restos líricos que han quedado de aquella época la gran importancia de que disfrutaban los poetas, cuya intervención era decisiva en la vida social y política de la tribu. En estos poetas del desierto se observa una curiosa mezcla de guerrero y bandido que se pone de manifiesto en la ferocidad y en el noble heroísmo de algunos fragmentos conservados, como los atribuidos a Chantará (muerto hacia 510). La tradición árabe considera que Mahoma admiraba las poesías del príncipe Imru-l-Qays, hijo del rey de Kinda, desheredado por su vida desordenada y refugiado en Bizancio, en la corte de Justiniano. Imru-l-Qays era tenido como el creador de muchos de los recursos de la poesía árabe. Simultáneamente, en las cortes de los reyezuelos árabes del norte, de espíritu más sedentario y refinado, florecían poetas áulicos, como Tarafa (ejecutado en 569) y Al-Nabiga, que cantan a sus bienhechores y las excelencias de la vida palaciega. No faltan tampoco poetas de tono moral y sentencioso. Se sabe de poetas árabes que en aquellos tiempos profesaban el judaísmo y el cristianismo (como Qus ibn Saida, obispo de Nairán), y se mencionan los nombres de algunas poetisas.

El Corán y la prosa árabe en Oriente

El Islam, fundado por Mahoma, da a la literatura árabe una fisonomía propia y peculiar, vitaliza las anteriores manifestaciones en prosa y en verso y, gracias a su pronto y avasallador ímpetu guerrero, la extiende a tierras lejanas e integra en ella a escritores de distintos ambientes y países, unidos por una misma fe. El *Corán* es para el islamismo el libro sagrado, pues es considerado como la palabra de Dios transmitida textualmente por el propio Mahoma (570-632). El *Corán* («lectura, predicación»), se compone de 114 capítulos (llamados *sura),* cada uno de los cuales está formado por un número variable de versículos *(aya),* por lo general ritmados o rimados, aunque sea en simple asonancia, pero

sin amoldarse a una medida fija, lo que hace que deba considerárseles como escritos en una prosa armónica, al estilo de los libros sapienciales del Antiguo Testamento hebreo. Compuesto durante los años de la actividad proselitista y político-religiosa de Mahoma, su texto fue fijado definitivamente en 650 por el califa Otmán. Las suras se dividen en dos grupos. Al primero pertenecen las que corresponden a las predicaciones de Mahoma en La Meca; son breves y de tonos poéticos y se caracterizan por su arrebato religioso. En la segunda categoría entran las suras compuestas en Medina, que son de mayor extensión, adoptan un carácter edificante y discursivo y contienen preceptos y enseñanzas. Elementos judaicos, cristianos y del primitivo paganismo árabe entran en la composición del *Corán,* que no por ello pierde su peculiarísima fisonomía y su originalidad. La clásica y uniforme lengua del *Corán* se convertirá en el modelo gramatical y estilístico de la literatura árabe posterior.

El *Corán* inicia la considerable literatura religiosa en prosa árabe. La segunda fuente del derecho musulmán está constituida por comentarios a frases o anécdotas de Mahoma o interpretaciones de pasajes del *Corán;* algunos parecen remontarse a los tiempos del profeta, pero entre ellos abundan las invenciones y las supercherías posteriores. La exégesis misma del *Corán* produjo pronto escisiones entre los comentaristas, y determinó la aparición de escuelas y sectas, en las que no fueron raras las polémicas entre los tradicionalistas y los intérpretes filólogos del libro sagrado. Importancia excepcional tienen los místicos (llamados *sufíes),* en quienes se advierte el influjo cristiano, neoplatónico e hindú; entre los principales conviene citar a Hasan al-Basrí (muerto en 728), al-Muhasibí (en 857), al-Hallach (en 922) y los españoles, que veremos más adelante. En la especulación filosófica destacan el enciclopédico al-Kindí (muerto hacia 873), el famoso Avicena (en 1037) y Algacel (en 1111), autor de *La vivificación de las ciencias de la religión,* considerada la más perfecta y equi-

librada producción religiosa musulmana. La secta de los llamados «hermanos de la pureza», que existió a mediados del siglo X en Basora, formó una considerable enciclopedia, de fondo gnosticista y neoplatónico, en la que abundan las fábulas y los apólogos con que se ilustran y ejemplarizan las más abstractas teorías. La creencia de que Dios había revelado sus verdades en árabe hizo nacer un respetuoso culto a la lengua, preferentemente a la del *Corán,* y ello dio lugar a una serie de importantes contribuciones filológicas y a la codificación de la lengua. Las brillantes escuelas gramaticales de Basora y de Kufa fueron pronto eclipsadas por la de Bagdad, donde se crea una especie de dogmatismo lingüístico, beneficioso para la pureza del idioma, y donde profesan y teorizan sobre el árabe persas, griegos y turcos completamente asimilados por el Islam. La química, la medicina y la matemática son cultivadas por los árabes, influidos por indios y griegos, y llegan a un notable progreso, que luego trascenderá a todo el mundo civilizado. Las conquistas llevadas a cabo por los guerreros mahometanos suscitaron la aparición de la historiografía árabe, género en el que se desenvolvieron con verdadera originalidad, no sólo relatando los hechos contemporáneos sino también intentando bosquejos de historia general desde la creación del mundo, monografías biográficas y repertorios cronológicos. Son notables los *Anales* de al-Tabarí (muerto en 922) y la obra *Las experiencias de los pueblos* de Ibn Miskawayh (en 1030), ambos persas. Tanto la geografía matemática como la descriptiva son objeto de un asiduo cultivo, y a partir del siglo X abundan los relatos de viajes, preciosos para el conocimiento de la vida musulmana.

Toda esta actividad en géneros tan diversos enriqueció extraordinariamente la prosa árabe, tan pobre en la época preislámica, y de hecho nacida con el *Corán*. Pronto fue perfeccionándose de tal suerte el estilo de la prosa que se hizo rebuscada, alambicada, retórica y sujeta a recursos de ritmo y rima, con la finalidad de

producir determinados efectos musicales. La primera obra maestra de la prosa árabe es la traducción del libro indio *Calila y Dimna* (**véase anteriormente, pág. 22**) llevada a cabo por Ibn al-Muqaffa (muerto en 759), versión que fue a su vez traducida al hebreo (**véase pág. 33**) y en el siglo XIII al castellano, con lo que ejerció gran influjo en las letras medievales europeas. Importantísima es la personalidad literaria del prosista al-Chahiz (muerto en 869), de Basora, hombre de vastísima cultura, de insaciable curiosidad y de un ingenio vivo y mordaz. Al-Chahiz es autor de gran número de libros, generalmente en forma dialogada y en claro y depurado estilo conversacional, sobre las más diversas materias, incluso sobre temas anodinos en los que a pesar de todo sabe desenvolverse con gracia y originalidad. Si bien su pensamiento no es lo suficiente personal ni profundo para hacer de él un filósofo ni un hombre de ciencia, su curiosidad, su agudo espíritu de observación y su penetración psicológica lo convierten en una especie de ensayista cuya prosa es admirable por su espontaneidad y viveza. Son importantes su *Libro de los animales* y su *Libro de los avaros,* y dan idea de los temas de sus tratados breves títulos como *Las aceitunas y la uva, Los árabes y los no árabes, Refutación de los cristianos, Elogio y menosprecio de la ciencia, Los méritos respectivos de los tíos paternos y de los tíos maternos,* etc. Por encima de esta miscelánea de curiosidades se destaca una voluntad de escritor y un auténtico oficio de literato. En el siglo X la prosa árabe se amanera y retuerce en afiligranamientos estilísticos, sobre todo por obra de los cultivadores del género epistolar y de la oratoria.

El cuento o novela corta constituye una de las actividades literarias más brillantes de los árabes. Sobresale el género llamado *maqama* («tertulia»), en el cual, alrededor de un personaje central, se refieren varias historietas. Entre los cultivadores de la *maqama* sobresalen al-Hamadaní (muerto en 1007), que desarrolla temas literarios, religiosos y sociales, y al-Harirí (en 1122), que fijó de-

finitivamente el género, dio un extraordinario interés a las narraciones y lució un brillante estilo. Pero el conjunto de relatos más importante que nos ha legado la literatura árabe es el extensísimo libro titulado *Las mil y una noches*. Se trata de un conjunto de cuentos en el que no hay que buscar una finalidad moralizadora y didáctica sino un mero ejercicio literario destinado a entretener y divertir. Su trama central es harto conocida: un rey impone a sus súbditos el tributo de entregarle diariamente una doncella, a la cual invariablemente hace matar después de pasar la noche con ella; cuando le toca a Chahrazada, muchacha culta e inteligente, despierta el interés del rey narrándole una novela, que deja interrumpida al apuntar el día; al día siguiente la muchacha enlaza la novela empezada con otra, que deja también en el punto culminante, y así entretiene la atención del rey durante mil y una noches, al cabo de las cuales el monarca la hace su esposa. En esta monumental colección de cuentos entra toda suerte de temas y asuntos, tanto de procedencia persa e india como de origen árabe, y en ellos se transparenta detalladamente la sociedad de Bagdad y Basora. Un mundo ora fantástico, ora crudamente realista, tan pronto picaresco como cortesano constituye la varia y diversísima materia de esta impresionante colección de relatos. *Las mil y una noches,* en la que hay elementos que se remontan al siglo IX, sufrió grandes cambios y adiciones a lo largo de siglos, y no adquirió la fisonomía y el estado en que ha llegado hasta nuestros días hasta fines del XV, tras las últimas redacciones llevadas a cabo en Egipto bajo los mamelucos.

La poesía árabe en Oriente

La instauración del islamismo no supuso, en sus primeros años, un cambio decisivo en la poesía árabe. Mahoma, que no fue poeta ni se sintió muy predispuesto hacia la poesía, fue víctima, así como sus seguidores, de los versos satíricos escritos por los paganos de La Meca, que menospreciaban la reforma religiosa. A su yerno Alí, cuarto califa, se atribuyó un extenso conjunto

de poemas religiosos, sentenciosos y morales, en el que parece que colaboraron varios escritores; y simultáneamente se coloca la labor de los poetas llamados *mahadramun,* o de transición, o sea los que vivieron antes del Islam y dentro de la nueva fe. Entre éstos se cuentan al-Hutaya «el enano» (muerto hacia 661), satírico y pintoresco, que hace blanco de sus burlas —siempre exentas de grosería y de obscenidad— a su mujer, a sus hijos, a su madre y a su propia persona con intención francamente caricaturesca; Kab ibn Zuhayr, autor de un famosísimo poema en honor de Mahoma, que todavía se canta con entusiasmo y se comenta con fervor; y Hasan ibn Tabit, que por encargo del propio «profeta» respondió con acritud y grosera mordacidad a los poetas paganos de La Meca que se burlaban de la nueva religión.

En la época de los omeyas (661-750) hallamos algunas destacadas personalidades poéticas: Du-l-Rumma, arcaizante en el estilo y en la lengua, todavía vinculado estéticamente a la poesía preislámica; al-Farazdaq, hombre vil y de vida escandalosa y autor de poesías injuriosas contra otros poetas; Charir, poeta de la corte que cantó el amor de un modo delicado y sutil; y al-Ajtal, cristiano de religión, enamorado de la vida beduina y renovador de los temas de la poesía preislámica. En esta misma época se constituyen dos importantes escuelas de la lírica amorosa árabe. La una está formada por los poetas llamados *udríes,* beduinos que vivían en el centro y noroeste de Arabia y se caracterizaban por cantar el amor con refinada elegancia moral, con un sentimentalismo puro y auténtico y por su tendencia a describir la nostalgia y las penas producidas por la separación de la amada. Los poetas *udríes,* todos ellos de características y estilo muy parecidos, celebraban en sus versos a una sola mujer, cuyo nombre añadían tras el suyo, como Chamil *de* Butayna, Machnun *de* Layla, Kutayyir *de* Azza. Las características especiales de esta sincera y pura poesía beduina hicieron que se diera el nombre de amor *udrí* al sentimiento lírico que les era propio. En las dos grandes ciuda-

des, La Meca y Medina, en cambio, se desarrollaba paralelamente otra escuela de poetas amorosos totalmente distinta. El refinamiento, la audacia de estos poetas que vivían en ciudades muy pobladas y llenas de visitantes y peregrinos, les llevaba a cantar a las mujeres hermosas y fáciles que se ponían en su camino, incluso a las esposas de los califas y gobernadores, a veces con su aquiescencia y la de sus propios maridos, en un estilo al propio tiempo tierno y desvergonzado. El más característico de estos poetas es Umar ibn abi-Rabia (muerto en 711), de La Meca, joven de vida brillante y disoluta, verdadero Don Juan para las peregrinas, que por el cinismo, la obscenidad y la gran delicadeza de sus poesías adquirió una fama extraordinaria. Ambas escuelas representan la verdadera superación de la lírica preislámica a base de imponer la supremacía del tema amoroso, bien desde el punto de vista casto de los *udríes,* bien desde el sensual de los líricos ciudadanos; pero esta innovación no se verificó sin cierta lucha literaria entre los poetas modernos y los aferrados a las antiguas tradiciones poéticas. Sin embargo, no progresó la actitud renovadora, que quedó como estancada y no pudo impedir que el estilo antiguo perdurara en la lírica árabe, totalmente cerrada, por otra parte, a influjos de otras literaturas que hubieran podido ser beneficiosos. En los primeros tiempos de los califas abasíes (instaurados en 750) aparecen los más notables poetas innovadores o «modernistas», en cierto modo iniciados por Bassar ibn Burd, en cuya poesía se nota la influencia persa. Uno de los más importantes poetas árabes es Abu Nuwas (c. 756-813), también muy influido por lo persa, prototipo de desvergonzado, degenerado y cínico, que por su falta absoluta de sentido moral fue varias veces castigado por los mismos príncipes que le acogían en sus cortes y que en el fondo gustaban de su compañía y de su arte. La cinegética, el vino y el amor equívoco constituyen los temas favoritos de Abu Nuwas, en cuyo cancionero (o diván), lleno de las más groseras obscenidades, destaca una graciosa y espontánea delica-

deza, una ligereza sutil y un cinismo que ha hecho que se le comparara con Voltaire y Heine, todo ello expresado en una lengua límpida y elegante. Totalmente distinta es la producción de su contemporáneo Abu-l-Atahiya (muerto en 825), poeta de humilde condición, desgraciado en amores y luego entregado a la vida ascética. Su cancionero se caracteriza por sus consideraciones sobre la caducidad de los bienes de este mundo, la vanidad de las pasiones y sobre todo por sus constantes reflexiones sobre la muerte, en estilo gnómico y sapiencial, sin duda inspirado en el *Eclesiastés*. Abu-l-Atahiya, introductor de la filosofía y la ascética en la lírica árabe, en que difiere de los modelos clásicos, escribe en una lengua popular, comprensible para toda suerte de auditores, apartándose así del minoritarismo de los poetas cortesanos. El califa Ibn al-Mutaz fue también un poeta notable y un importante tratadista de retórica y poética. Su cancionero revela clara influencia de Abu Nuwas. La reacción neoclásica contra los innovadores está representada en la obra de los poetas Abu-Tamman, al-Buhturí e Ibn al-Rumí, esencialmente cortesanos y filosóficos.

El neoclasicismo se instaura en la poesía árabe y sólo los poetas españoles lograrán sustraerse a sus cánones. En Oriente, entre los siglos X a XIII, surgen tres poetas que descuellan entre los repetidores de lugares comunes. Al-Mutanabbí (905-965), de Kufa, que intentó medrar en algunas cortes, es considerado el mayor poeta de los árabes. Gran parte de su producción tiene un carácter encomiástico y panegírico, fruto de sus afanes y ambiciones, y es sin duda lo menos interesante de su poesía. Esta llama la atención por la ausencia de religiosidad manifiesta, hija de su pesimismo, y por la más insólita ausencia de temas amorosos. Su arte hay que buscarlo en su beduinidad, en su poder para elevar a un alto grado de poesía los temas del desierto tan manoseados por los poetas anteriores, convertidos en nueva realidad y en nueva emoción gracias a un recio sentimentalismo y a un elegan-

te preciosismo en un verso cargado de bellas metáforas y de sorprendentes hallazgos expresivos. Al-Mutanabbí, orgulloso y satisfecho de sus poesías, es el primero en proclamar altivamente la excelencia de su arte y su fama póstuma, y la literatura le enriqueció considerablemente. Imitador de al-Mutanabbí fue en su primera época el poeta Abu-l-Ala al-Maarrí (muerto en 1058), ciego desde la infancia, que llevó una vida solitaria y austera una vez terminó su instrucción. Su poesía es afiligranada y retorcida, aspira a la belleza formal a través de la superación de las dificultades técnicas y de cierto hermetismo en la expresión, y sus temas acusan escepticismo y una clara actitud moralizadora. Mucho más tarde hallamos a Ibn al-Farid (muerto en 1234), nacido en El Cairo, donde su tumba es venerada todavía en atención a su vida edificante y a su santidad. Esencialmente es un gran poeta místico que traslada a sus versos las experiencias de su intensa vida espiritual y contemplativa, y que a base de una recargada simbología y de una expresión rebuscada y aparentemente artificiosa, oculta su doctrina y su pensamiento, incluso por medio de situaciones y terminología tomadas del amor profano, que le sirve para exponer poéticamente el amor divino.

La literatura arabigoespañola: la prosa

La conquista de la Península ibérica por los musulmanes (711), seguida al poco tiempo de la creación de un emirato independiente español (755), convertido luego en califato (929), brinda a la literatura árabe una nueva y amplia zona de cultivo y la dota de unos centros de irradiación cultural que se interfieren y se extienden por el mundo occidental latino y romance. Pocos fueron los árabes que entraron en España con la invasión, pero a pesar de ello sus frecuentes enlaces con mujeres españolas hicieron que, al cabo de algunas generaciones, abundara entre las clases dirigentes y privilegiadas un singular tipo racial, mezcla de árabe y de hispanorromano o hispanovisigodo, que debe definirse como «español musulmán» y que, sin desconocer la cultura y len-

gua latinas y el romance español, entonces balbuciente, ni serles totalmente extraños, cultiva fielmente la literatura árabe, que es el idioma oficial, en su pureza clásica. Los escritores musulmanes españoles constituyen la llamada literatura arabigoespañola, en la que colaboran escritores nacidos en puntos muy distantes de la Península y en Baleares, aunque su mayor densidad se da en Andalucía.

La filosofía halló entre los escritores arabigoespañoles, un asiduo y original cultivo. Dentro de la corriente neoplatónica inició a sus discípulos Ibn Masarra (883-931), de Córdoba, obligado a enseñar en una ermita y a velar su doctrina a fin de no suscitar la ira de los musulmanes ortodoxos que sólo admitían lo revelado en el *Corán*. La polémica abierta contra éstos y la crítica despiadada de los textos sagrados fue llevada a cabo más tarde por el filósofo Ibn Hazm (994-1063), también de Córdoba, autor del libro *Las religiones y las sectas*. En la corriente aristotélica sobresalen grandes figuras como la del zaragozano Ibn Bachá, llamado Avempace (muerto en 1138), iniciador de la filosofa peripatética en España, docto en ciencias naturales, medicina, matemáticas, música y poesía y autor de importantes comentarios a Aristóteles y de tratados originales.

El médico Ibn Tufayl (muerto en 1185), natural de Guadix, es autor de un notable libro llamado *El Viviente, hijo del Vigilante o El filósofo autodidacto,* en el cual —mediante la ficción de suponer la existencia de un niño que crece abandonado en una isla desierta, alimentado por una cabra, y que a base de una inteligente observación llega no sólo a satisfacer sus necesidades materiales sino también a descubrir las leyes de la naturaleza, la existencia de Dios y hasta a conocer la experiencia mística— se demuestra la capacidad natural del hombre para alcanzar por sí mismo estos conocimientos. Con tan ingeniosa alegoría Ibn Tufayl intenta presentar su misticismo neoplatónico totalmente al margen de la verdad revelada para llegar a la consecuencia de que existe un

evidente acuerdo entre religión y filosofía. Este importante libro, cuya trama y estructura recuerda el *Criticón* de Gracián, tuvo cierta influencia sobre las ideas acerca del hombre en estado de naturaleza que tanta boga alcanzaron entre los pensadores del siglo XVIII. El cordobés Ibn Rusd, o Averroes (1126-1198), hombre de saber enciclopédico y autor de importantes obras filosóficas y teológicas, entre las que sobresale un comentario a Aristóteles, que se conoció y estudió en todo el mundo civilizado y divulgó por Europa el pensamiento del estagirita, es una figura capital en la historia de la filosofía.

En el aspecto puramente religioso los escritores arabigoespañoles desarrollaron una gran actividad, tanto en el campo de la mística, en que destaca el murciano Ibn al-Arabí (1164-1240), como en la exégesis y comentarios del *Corán* y de las tradiciones sagradas. Especial mención merece el *Libro de la escala de Mahoma* (cuyo original árabe se ha perdido, así como la versión castellana que en 1263 encargó Alfonso X de Castilla, sobre el cual se hicieron las traducciones latina y francoitaliana conservadas), en el que se recogen varias tradiciones y leyendas escatológicas sobre un viaje de Mahoma (que aparece como presunto autor del libro) a ultratumba. En esta importante obra el ángel Gabriel lleva a Mahoma a Jerusalén, le muestra allí una escalera que va desde el primer cielo hasta la tierra, recorre con él círculos de ángeles y contempla las penas y los premios que las almas reciben en ultratumba. Parece que Dante conoció este libro, del que pudo tomar algunos elementos externos y materiales de su *Comedia*.

Las misceláneas de cosas curiosas y útiles, género llamado *adab,* abundan entre los escritores arabigoespañoles. Destacan *El collar único,* del cordobés Ibn Abd Rabbihi; la *Lámpara de los príncipes,* obra didáctica de Abu Bakr, de Tortosa; *El arrayán de los corazones,* del cordobés Ibn al-Mawaini, etc. Una larga serie de geógrafos, historiadores y biógrafos da un volumen extraordinario a la prosa arabigoespañola, desde el siglo VIII hasta el XV.

Con la irrupción musulmana entró la poesía árabe en la Península ibérica, ya que entre los mismos invasores había poetas que tan pronto cantaban sus hazañas como sus amores. Los temas de la poesía árabe, tanto los tradicionales como los de los líricos modernistas, se trasplantaron, pues, a España, que no quedó aislada de las novedades poéticas islámicas en los tiempos del emirato independiente ni del califato gracias a la constante llegada de poetas, de cantores y de esclavas, portadores de las poesías de más boga en las cortes de Oriente. Los soberanos de los estados árabes españoles fueron decididos y constantes protectores de la poesía y muchos de ellos escribieron versos de gran belleza, de tal modo que las cortes no sólo mantuvieron las tradiciones y acogieron las novedades de la poesía árabe oriental, sino que fomentaron un denso y constante cultivo de la lírica entre poetas nacidos en España. De esta suerte, la poesía clásica árabe, en su aspecto más afiligranado y más recargado de imágenes y metáforas, perduró durante siglos en tierras españolas; pero al propio tiempo, la convivencia con una población de lengua romance y de tradición cultural occidental, tan celosamente mantenida por los mozárabes, dio lugar a que en España apareciera una curiosa modalidad popular de la poesía árabe en la que rastrea, si no una clara imitación, por lo menos una notabilísima actitud de simpatía hacia estilos primitivos de poesía en lengua vulgar española. Ello da una fisonomía curiosa y peculiar a la poesía arabigoespañola.

Por lo que se refiere a la poesía de tipo clásico, los poetas arabigoespañoles ofrecen un repertorio muy extenso de temas, pues tanto cultivan los cantos bélicos, políticos y ascéticos, como los amorosos, báquicos y ditirámbicos, sin que falten las meras descripciones de objetos y situaciones en arte epigramático. Todo ello es, en la mayoría de los casos, convencional y arbitrario, y por lo común queda reducido a un preciosista juego de ingenio,

a una agudeza intelectual y graciosa, basada en imágenes y metáforas atrevidas y sorprendentes, en la descripción de un paisaje irreal o en la manifestación de un sentimiento que en algunos casos los mismos poetas se cuidaron de advertir que era fingido. Se trata, pues, de un juego intelectual y de una manifestación de sutileza de espíritu y de elegancia mental que las más de las veces no trata de disimular una muelle sensualidad. El placer físico, el regalo de los sentidos, las delicias del vino, de la conversación o del amor, a veces platónico y otras claramente desviado, son pretextos para que estos poetas pongan en movimiento su elegante retórica cortesana y luzcan su dominio de la lengua árabe clásica.

En el tiempo de Almanzor, cuando ya había florecido un buen número de poetas arabigoespañoles, produce sus obras el llamado al-Sarif al-Taliq, «el Príncipe Amnistiado» (963-1009), descendiente de los califas —noble alcurnia que no deja de pregonar vanidosamente—, el cual, en plena juventud, sufrió un encarcelamiento que había de durar dieciséis años. Al-Taliq es un poeta espontáneo, de buen gusto y de sensibilidad, que trata con delicadeza los temas amorosos y báquicos exponiéndolos con imágenes y metáforas ingeniosas, y que se complace en la pintura de jardines. En la época de la caída del califato sobresalen el erudito poeta Ibn Suhayd (992-1035) y el filósofo Ibn Hazm, de quien ya se ha hablado y que ahora debemos recordar como autor del *Collar de la Paloma,* notabilísimo tratado sobre el amor, expuesto con sistematización escolástica e ilustrado con una serie de anécdotas que constituyen un documento inapreciable para conocer la vida sentimental y amorosa de los árabes españoles; al propio tiempo contiene numerosas citas de poesías, muchas de ellas originales del autor. En la época de los reinos de Taifas, en la cual la poesía arabigoespañola llegó a su mayor esplendor, el rey de Sevilla Al-Mutamid (1068-1091), de familia de poetas, ferviente protector de las artes, que rodeó los momentos felices de su vida de toda suerte de detalles poéticos y que luego murió prisionero

en África, es un lírico personal e impresionante por el hecho de trasladar a su-cancionero su próspera y adversa fortuna. Ibn Zaydun, de Córdoba (1003-1071), destaca por los acentos sinceros con que canta su amor por la princesa Wallada en un tipo de poesía en el que se expresa una pasión humana y real con delicada melancolía. El ingenio retórico y la artificialidad decorativa caracterizan a Ibn Animar de Silves (muerto en 1086). Abundan entonces los poetas en toda Andalucía y en Valencia, como, por ejemplo, el tierno Ibn al-Labbana de Denia, el duro y ascético Abu Isahq de Elvira, el satírico Sumaysir, y muchos otros, merced a los cuales puede hablarse de una especie de edad de oro poética. Tras la invasión de los almorávides, tan alejados del refinamiento y cultura de los árabes españoles, la poesía entra en su decadencia: se reúnen entonces grandes antologías de poetas de antaño y sólo en el reino de Valencia se advierte un centro de brillantez lírica, especialmente en cuanto a las descripciones de jardines y escenas idílicas de Ibn Jafacha (1058-1138) y a la renovación de las metáforas por Ibn al-Zaqqaq (muerto en 1133), ambos de Alcira. No obstante, bajo los almohades (1146-1269) tiene lugar un nuevo florecimiento de la poesía arabigoespañola, más visible a causa de la cantidad de poetas, que pululaban por las cortes, que por la calidad y novedad de la poesía. Muchos emigran a Oriente, como el valenciano Ibn al-Abbar (1198-1260) o Ibn Said al-Magribí (1214-1274). El reino de Granada constituye el epílogo de este arte; las poesías del visir Ibn Zamrak (1333-1393), que decoran los muros de la Alhambra, parecen como el colofón de la lírica culta arabigoespañola.

Pero al lado de esa lírica culta, de puro abolengo clásico en sus temas, su estilo y su lengua, en la literatura arabigoespañola nace y florece un curioso tipo de poesía popular que, según ciertos historiadores árabes, fue inventado por un tal Muqaddam ibn Muafa, «el ciego de Cabra», en el siglo IX. Este nuevo género de poesía, desconocido en la literatura árabe clásica, surge al contac-

to del pueblo español que convivía en el mundo mahometano y que hablaba su romance mozárabe, por lo que se ha podido apuntar la posibilidad de un origen románico en esta innovación. Frente a la canción (o *qasida)* oriental, monorrima y escrita en la lengua clásica, en la España musulmana aparece una poesía escrita en estrofas de distinta rima, seguidas de un estribillo y que recibe el nombre de *moaxaja* cuando las estrofas están compuestas en árabe clásico y el de *zéjel* cuando lo están en árabe vulgar y dialectal, sin desinencias de casos y con mezcla de palabras romances; en ambas modalidades el estribillo (llamado *jarcha)* va en romance, total o parcialmente, o en lengua vulgar, y en ocasiones no es original del poeta sino que proviene de un cantarcillo tradicional o popular en aquel momento, fenómeno de suma importancia para conocer la primitiva lírica románica (**véase más adelante pág. 281**). Este género de poesía florece precisamente en tiempos de los almorávides, cuando la lírica de corte clásico entra en un período de decadencia, y, tras ser cultivada por una serie de poetas españoles, se extiende hacia África y Oriente, donde se convierte en lírica popular, que todavía hoy es cantada. El más importante de los poetas zejelescos es el cordobés Ibn Quzmán, o Abén Guzmán (nacido a fines del siglo XI y muerto en 1160), poeta de cultura y de evidente dominio de la técnica, pero que adopta una simpática y personalísima actitud irónica, desenfadada y despreocupada, satiriza la gravedad de los líricos de corte, parodia los tópicos más repetidos y nos ofrece una alegre y exuberante visión de la calle, de los medios populares, de las tabernas y de los zocos, componiendo en la lengua que el pueblo habla y conoce. Frente al convencionalismo y amaneramiento de los tardíos cultivadores de la lírica clásica, Abén Guzmán consigue una poesía llena de verdad, de socarrona malicia y de bufonadas, fruto de un auténtico temperamento y de una independiente concepción del arte.

Decadencia y resurgimiento moderno de la literatura árabe

Al derrumbarse el imperio musulmán con la caída de Bagdad en manos de los mongoles, en 1258, se inicia un largo período de decadencia de la literatura árabe, con la sola excepción de la rica y variada actividad de la España musulmana, que se cerrará dos siglos más tarde. A fines del XV puede afirmarse que las letras árabes entran en una especie de letargo, del que no despertarán hasta los tiempos modernos. Este período de decadencia, que va del siglo XIII al XIX (haciendo siempre la excepción de España) no se caracteriza precisamente por que las letras árabes dejaran de cultivarse, pues, por el contrario, son numerosos los escritores y extensas y variadas las obras que entonces se redactan. Lo que ocurre es que cesan la originalidad y el genio creador, y la actividad literaria casi se reduce a imitaciones y reelaboraciones de obras antiguas, a trabajos de historia, geografía, gramática y religión, casi siempre con escasa personalidad. Merecen ser recordados algunos nombres de escritores de esta época, como Ibn Taymiya, de Damasco, reformista religioso, y el marroquí Ibn Battuta, geógrafo que recoge tradiciones y leyendas, ambos del siglo XIV; el egipcio Al-Suyutí, compilador enciclopédico de obra muy cuantiosa, en el paso del siglo XV al XVI; y el historiador Al-Maqqarí, de TIemcén, cuya obra es preciosa para el conocimiento de la España musulmana, y que escribe ya en el siglo XVII.

Los cristianos del Líbano fueron, en un momento dado, los conservadores de la pureza de la lengua árabe, y, en parte gracias a su esfuerzo, cuando en el siglo XIX aparecieron los primeros indicios del espíritu nacionalista árabe, fue posible empezar una labor de regeneración cultural, en la que influyó decisivamente Egipto con sus instituciones y escuelas y con el envío continuado de jóvenes a estudiar en las grandes universidades europeas. Así se formó la *Nahda,* o «resurgimiento», que en el siglo XX ad-

quirió una fuerte cohesión e hizo renacer la pureza de la lengua clásica y de algunos géneros tradicionales, al paso que se ha hecho apta para el cultivo de géneros occidentales, como la novela de tipo moderno, el teatro e incluso el periodismo.

II

Literatura clásica de griegos y latinos

La epopeya griega

Mitos y leyendas

Los temas de la antigua literatura imaginativa griega están tomados, casi exclusivamente, del tesoro de leyendas y de tradiciones mitológicas que desde tiempo inmemorial conservaba el pueblo heleno. Si dejamos aparte los más íntimos acentos de la lírica personal y subjetiva y si prescindimos de la labor de historiadores, filósofos, hombres de ciencia y juristas, cuyo valor literario sólo reside al fin y al cabo en la elegancia de la expresión o en la belleza del estilo, advertiremos que la leyenda y el mito constituyen la fuente constante de los escritores griegos que toman la pluma a impulsos netamente literarios. La leyenda y el mito forman el núcleo de la lírica coral, la trama de la poesía épica y la intriga del teatro grave, y solamente cuando la literatura griega ha alcanzado su plena madurez y su mayor esplendor vemos aparecer la comedia de crítica inmediata y de costumbres contemporáneas, y tendremos que esperar a los períodos tardíos, tradicionalmente considerados de decadencia, para hallar algunos casos de pura invención de asuntos.

No es éste lugar oportuno para tratar del origen de los mitos y leyendas de los griegos, ni para dilucidar si su carácter es culto o popular; bástanos tener en cuenta que nos hallamos frente a un enorme caudal de bellísimas ficciones, vinculadas a determinadas creencias o símbolos religiosos, que, en el fondo, constituyen narraciones llenas de peripecias y de maravillas, historias fabulosas, lances de amor o de muerte de profundo significado, sencillas

anécdotas o relatos de gran extensión. Todo ello transportado a un mundo y a una época ideales en que las divinidades, los semidioses y los héroes poblaban la tierra, en constante comunicación y trasiego con el más allá, y realizaban sus hazañas, padecían sus trabajos y reaccionaban por amor, odio, envidia, orgullo, etc., como los simples mortales. Para los griegos este maravilloso mundo mitológico constituía, en principio, una especie de prehistoria de su país, y aquellos hechos habían acaecido en un pasado remoto al que un accidente geográfico, un monumento, un culto tradicional o un linaje unían con el tiempo presente, si bien no tardó en aparecer una especie de racionalismo que negó la presunta realidad «histórica», de los mitos y vio en ellos un puro símbolo, o, mejor aún, pura y simple poesía. Algunas de estas leyendas versaban sobre largas y terribles guerras, como el asedio de Troya, cuyo prólogo fueron los amores de Paris y Helena, y su epílogo los trabajosos regresos de los héroes griegos; otras relataban la historia patética y truculenta de un linaje, como la de Tebas, con la dramática biografía de Edipo y el terrible fin de sus hijos Etéocles y Polinices y de su hija Antígona; la de Argos acumulaba peripecias hasta acabar en Perseo. Las aventuras de Teseo y de Heracles (Hércules), las navegaciones de Jasón y sus amores con Medea, e infinidad de invenciones más daban a los mitos griegos una extraordinaria diversidad.

La belleza poética es el principal valor de estos mitos y leyendas desde el punto de vista literario. El sentido religioso que los griegos pudieron ver en un principio en algunos de ellos fue desapareciendo en demanda de una experiencia humana y artística. La remota antigüedad en que se fingió que tales fábulas habían ocurrido los hacía muy apropiados para una elaboración literaria y al propio tiempo permitía cierta libertad al escritor, quien, por necesidades poéticas o técnicas (la acomodación al teatro, por ejemplo), o por puro arbitrio de su fantasía creadora, podía trasformar algunos de sus incidentes, rodearlos de personajes de

propia invención o cambiar el tradicional temperamento del modelo. De este modo los viejos temas y los viejos héroes sufrían una constante reelaboración, de acuerdo con necesidades y gustos de la época o de un escritor.

Lo realmente asombroso de estos temas legendarios y míticos nacidos en Grecia es su persistencia. Los escritores latinos los aceptarán decididamente, aunque introduzcan en ellos modificaciones y ampliaciones, y gracias a ello se transmitirán a todo el mundo culto europeo; no deja de resultar impresionante que, a lo largo de unos veinticinco siglos, tanto la literatura como las artes plásticas de los países civilizados se han inspirado en estos mitos y leyendas.

Homero

Los más antiguos monumentos literarios que se conservan en lengua griega son dos extensos poemas épicos, la *Ilíada* (Ἰλιάς) y la *Odisea* (Ὀδύσσεια), que la antigüedad adscribió al venerable nombre de Homero. Se remontan a una fecha incierta, que se coloca entre los años 800 y 700 antes de Jesucristo; en la forma en que actualmente los conocemos se leían ya en tiempos de Pisístrato (muerto en 527 a. de J.C.), y jamás han dejado de ser celebrados y estudiados desde los más variados puntos de vista.

La *Ilíada* tiene por tema la leyenda de Troya, y se circunscribe a la narración del asedio de esta ciudad (llamada Ilion en griego, de donde el título del poema) por las tropas aqueas, o griegas. La leyenda fijaba en diez largos años la duración de esta campaña, pero Homero nos la presenta en una de sus últimas fases y en una serie de episodios que transcurrieron en cincuenta y un días. Un historiador o un mitógrafo se hubieran visto precisados a narrar el asedio de Troya arrancando de sus antecedentes (el rapto de Helena), pasando por el detalle de todas las incidencias bélicas, para acabar con la destrucción de la plaza. El poeta, que escribe para un público que ya conoce la leyenda, ha sintetizado

todo su dramatismo y su sentido en unos hechos, sin duda imaginados por él, que parten de un conflicto moral y de una explosión de pasiones. Desde el momento en que entran en juego la ira, el resentimiento, el amor y el orgullo militar nace la verdad poética y humana del sitio de Troya, cuya verdad histórica o legendaria dejan de interesar. El conflicto humano surge cuando Agamemnón, jefe de las fuerzas griegas, obra injustamente con Aquiles, el mejor de sus guerreros, el cual se retira irritado a su tienda de campaña y contempla impasible cómo los suyos reciben duros golpes del enemigo. Aquiles es el auténtico héroe de la *Ilíada,* precisamente a causa de sus crisis: la ira contra Agamemnón y el furor que le acomete al morir su amigo Patroclo a manos de los troyanos, que es lo que le incita a tomar nuevamente las armas, sembrando el terror en el campo enemigo y realizando toda suerte de proezas, que se cifran en su combate singular con Héctor, el mejor de los capitanes troyanos. Las dos pasiones de Aquiles dividen equilibradamente el poema, cargado de acontecimientos varios, lleno de descripciones bélicas y con mención expresa de los guerreros que luchan en ambos bandos.

La acción de la *Odisea* transcurre en cuarenta y un días, en los que también se sintetizan diez años de aventuras, o sea las navegaciones de Ulises (en griego Odiseo), uno de los capitanes griegos de la guerra de Troya que, al acabar ésta, se embarca para volver a Ítaca, su patria, y es víctima de innumerables desventuras y contratiempos que retardan su regreso. En tres partes principales se divide la *Odisea:* las pesquisas de Telémaco, hijo de Ulises, en busca de su padre, las navegaciones del héroe y la venganza que toma éste de los que, en ausencia suya, pretendían casarse con Penélope, su esposa. En el fondo se trata de tres núcleos legendarios incorporados a una trama única en la que aparecen enlazados con arte y uniformidad, a pesar de que, desde antiguo, es corriente la creencia de que al núcleo primitivo añadieron otros poetas los restantes. El tema del retorno y el de la venganza

confluyen y se complementan no obstante las diferencias de ambiente y de estilo que presentan los cantos en que se narran el uno y el otro. El sentimiento de nostalgia de la patria y la familia lejanas e inasequibles y el ingenio vivo y rápido para sortear toda clase de impedimentos que se oponen a su empeño hacen de Ulises un personaje inconfundible por su humanidad y por su inteligencia. El relato de sus navegaciones constituye una serie de maravillosas aventuras, como las de los lotófagos, los lestrigones, Circe y, sobre todo, la del cíclope Polifemo, en las que el héroe vence con su astucia y su prudencia los poderes de los dioses adversos, de la magia, del salvajismo y de la maldad y sortea los más peligrosos escollos de la geografía. Los acontecimientos no siguen en la *Odisea* un orden rígidamente cronológico. Por un lado se simultanean acciones que transcurren en los mismos días pero en lugares distantes, como el regreso de Ulises y su búsqueda por Telémaco; y por otro lado el héroe narra sus anteriores aventuras ante la corte de Alcínoo, cuando ya están a punto de llegar a su término. La acción de las navegaciones de Ulises, pues, se inicia *in medias res,* procedimiento estilístico que imitará Virgilio y que seguirán infinidad de poetas.

Homero, que escribía en el siglo IX a. de J.C., relata acontecimientos pretéritos cuyo fondo histórico se remonta al siglo XII. El poeta se halla distanciado de la civilización y de los hechos que dramatiza artísticamente, o sea de las guerras que los aqueos sostuvieron contra los pueblos asiánicos, uno de los cuales era el troyano. Desde la histórica guerra de Troya hasta Homero corre un lapso de tiempo de trabajo legendario que recogerá el poeta, similar al que media entre la batalla de Roncesvalles (siglo VIII d. de J.C.) y la redacción del *Cantar de Roldán* (fines XI).

El mundo homérico es ideal y humano al mismo tiempo, en dos planos distintos, que condicionan la trama. Las divinidades mitológicas intervienen de un modo decisivo en el desarrollo de los acontecimientos que acaecen en la tierra, y en las acciones de

los hombres. Si por un lado vamos siguiendo el curso del pensar y del actuar humanos, por el otro los sucesos y las intenciones se supeditan a la suprema voluntad de los dioses, pese a que, entre éstos, haya desacuerdo y pugna. Se trata, evidentemente, de una imposición que el poeta hereda del mito, pero ello contribuye a rodear toda la acción de un profundo sentido poético y de una reflexiva meditación sobre las limitaciones humanas. Si partimos de nuestro concepto de la verosimilitud, en las epopeyas homéricas el elemento maravilloso se reduce, precisamente, a esa intervención de los dioses en el desarrollo de la acción. Ellos descienden a la tierra con harta frecuencia, adoptan figura humana, luchan en las batallas, protegen a sus favoritos o bien se encolerizan con todo un pueblo, con un linaje o con un solo hombre. Además de la intención religiosa que hay en todo ello y del eco de determinados cultos, llega a hacerse patente en el ánimo del lector cierto sentido simbólico, tal vez ajeno al propósito del poeta, para quien hay una divinidad superior que se halla por encima de las acciones y de los pensamientos de los hombres, lo cual determina el aspecto eticorreligioso de la poesía homérica.

El espíritu heroico es la característica más saliente de la *Ilíada*. Las leyendas de los héroes míticos perviven en la tradición aristocrática del ambiente para el que el poema parece escrito. Los guerreros del poema pertenecen a la alta nobleza, para la cual la mayor gloria es la victoria en el combate. El público que escuchaba sus versos estaba perfectamente compenetrado con estos ideales. Las prolijas descripciones de batallas, la minuciosidad con que se detalla el armamento, el cuidado con que se narran los lances, aspectos que pueden fatigar al lector moderno, tenían un marcado interés para los profesionales de la guerra y para los que se creían vinculados por el linaje a los héroes legendarios. Todo ello constituye una especie de fondo de la *Ilíada* sobre el que resalta la maravillosa figura de Aquiles, trágica en su humana

y dolorosa grandeza, capaz de los mayores arrebatos y fácil presa de la cólera y del ardor de la venganza.

Si la *Ilíada* es poema de heroicos guerreros, la *Odisea* lo es de experimentados marineros. Aquí la epopeya de las sangrientas batallas se convierte en la novela de las aventuras y las peripecias. Persisten el fondo legendario y la participación de los dioses en la acción, pero se introduce un elemento decisivo y peculiar: la tradición marinera. Los antiguos navegantes, principalmente los fenicios, habían creado en todo el Mediterráneo una serie de leyendas relacionadas con accidentes naturales y particularidades de lejanas playas y así habían nacido no tan sólo nuevos mitos sino toda una representación maravillosa del mar, con sus peligros y sus portentos. En la *Odisea* hallamos cabales descripciones y referencias a la vida marinera y detalles precisos al arte de navegar, lo que, al igual del detallismo militar que señalábamos en la *Ilíada,* parece revelamos la condición de quienes escucharían con mayor interés sus versos. Al propio tiempo en la *Odisea* destacan las cuidadas descripciones de la vida doméstica, con datos concretos y significativos que revelan observación directa por parte del poeta.

Los tipos de la *Ilíada* presentan grandiosos caracteres de semidioses, aunque el poeta desarrolle la evolución y las reacciones de sus afectos y de sus pasiones por el cauce de la psicología. En la *Odisea,* en cambio, hallamos una mesura humanísima en los tipos principales, como el héroe Ulises, su hijo Telémaco y la deliciosa figura de la doncella Nausícaa. Aquiles se convierte en un modelo para la aristocracia militar, no tan sólo por su valentía sino también por su altivez y digno orgullo. Ulises, astuto y prudente, siempre vencedor de la adversidad, es un admirable ejemplo para toda suerte de hombres que han de batallar en la vida. En los tipos femeninos la primera cualidad es la belleza. Es cierto que Homero pondera la fidelidad y las virtudes domésticas de Penélope y la pureza y la aguda percepción mental de

Nausícaa, pero la hermosura de Helena, que tantos daños causó, basta para acallar las protestas de los troyanos que tanto sufren por su culpa.

La estructura de las epopeyas homéricas ofrece un notable carácter dramático. Cuando un personaje toma la palabra su parlamento ocupa siempre versos enteros, sin incisos narrativos, y su intervención es previamente anunciada con fórmulas fijas. Ello ha hecho suponer que primitivamente tanto la *Ilíada* como la *Odisea* fueran representadas dramáticamente, a base de un lector de los pasajes objetivos y de actores que desempeñan diversos papeles. El acusado movimiento que tiene la narración homérica parece corroborar esta suposición. Movimiento, pero no precipitación: Homero hace descripciones minuciosas y detalladas, tanto de objetos menudos como de los diversos pueblos que forman un ejército. La claridad y la plasticidad de sus relatos es ejemplar, y las fórmulas fijas y los abundantes epítetos con que se califica a los personajes se convirtieron en elementos imprescindibles del estilo de la epopeya de todos los tiempos y países.

La humanidad y el refinamiento artístico de Homero aparecen en su más personal dimensión en las frecuentísimas comparaciones que se hallan en sus poemas, a veces bastante extensas y no raramente encadenadas una tras otra. Aquí el poeta se halla libre de la tradición y del mito, y opera sin traba alguna para manifestar su sensibilidad, que ha reparado en la belleza de la nieve que lo cubre todo de un silencio blanco, en la ligereza del agua que discurre por las acequias más de prisa que el hortelano, en la ternura de la niña que corre al lado de su madre pidiéndole que la tome en brazos, en el batir de las alas de las aves de presa que revolotean alrededor del pantano, en la ingenuidad del niño que edifica castillos de arena en la playa y luego los destruye a puntapiés, etc. En estas comparaciones el poeta nos transmite lo más suyo, lo únicamente suyo, lo que el público, que conoce el asunto legendario de sus dos epopeyas, no esperaba ni sospechaba.

Todo un mundo, que va dé la ternura hogareña a la contemplación extasiada de la naturaleza, aparece en estas comparaciones que nos dan la más real y verdadera medida del gran poeta.

El hexámetro, o verso de seis pies, empleado en la poesía homérica es técnicamente perfecto. Nada revela en él primitivismo ni balbuceos de un recurso literario, lo que indica bien a las claras que en tiempos anteriores a la poesía homérica existió una epopeya similar, de la que no queda ningún rastro. Todo en Homero supone una cultura consolidada, una antigua tradición y una clara actitud de poeta consciente de su obra y poseedor de conocimientos y de una rigurosa técnica artística. El lenguaje homérico es el más antiguo documento de la lengua griega, pero sorprende por su consciente convencionalismo. El poeta no escribe en ninguno de los dialectos hablados en su tiempo sino en una artificial mezcla de eólico y de jónico, en la que entran evidentes arcaísmos. Se trata, pues, de una lengua esencialmente literaria y culta, distante de la usada en el coloquio cotidiano, y en la que seguramente persisten las formas idiomáticas de poetas anteriores. La mezcla dialectal, la arbitrariedad en sus diversas soluciones y la selección de los arcaísmos obedecen a un criterio estético, a la necesidad que siente el poeta, o la tradición que él acepta, de crearse un vehículo expresivo de la mayor belleza y sonoridad.

Leemos en la actualidad los poemas homéricos divididos en veinticuatro cantos o rapsodias cada uno, y el texto de la *Ilíada* pasa de los quince mil versos y de doce mil el de la *Odisea*. Los antiguos creían que ambas epopeyas habían sido escritas en su integridad por el poeta Homero, cuya figura rodeaban de una serie de anécdotas de muy diverso origen complaciéndose en imaginarlo como un cantor ciego y ambulante que recitaba sus versos frente al pueblo heleno y cuya cuna se disputaban siete ciudades. Algunos de los críticos alejandrinos sostuvieron que la *Ilíada* era de autor distinto que la *Odisea, y* por esto fueron llamados *chori-*

zontes, o «separadores», pero Aristarco se les opuso opinando que el primero de los poemas fue escrito por Homero en su juventud y el segundo en su vejez. La antigüedad romana, el Medioevo y el Renacimiento permanecieron en general fíeles a la creencia tradicional de la unidad de autor. El romanticismo, consecuente con sus principios acerca de la poesía popular y verdadera, frente a la culta y elaborada, intentó destruir la opinión tradicional al suponer que unos breves cantos de diversos autores antiquísimos, voceros del pensamiento del pueblo griego, habrían sido combinados y estructurados orgánicamente en tiempos de Pisístrato (siglo vi a. de J.C.), formando los textos que conocemos de la *Ilíada y* la *Odisea.* Con ello se negaba a rajatabla la existencia de Homero, y la concepción general y la unidad de las dos epopeyas venían a ser simples conglomerados de breves composiciones anteriores. Ello tuvo ya impugnadores en la misma época, pero tal teoría fue en general aceptada y bien recibida porque era tiempo de agudos sentimientos democráticos, de fe ciega en el pueblo creador y de auge de las rebuscas folclóricas. La crítica actual, en cambio, tiende cada vez más a considerar la *Ilíada* y la *Odisea* como productos de la labor personal de un poeta, y aunque son muchos los que afirman que la primera epopeya fue compuesta en tiempos anteriores a la segunda, no faltan quienes aducen serias razones para tener a ambas como obra del mismo autor, al que no hay ningún inconveniente en seguir llamando Homero como hicieron los antiguos. Lo más prudente es afirmar que Homero fue un poeta del siglo IX a. de J.C. que compuso la *Ilíada* y probablemente también la *Odisea.* Es evidente que en la *Ilíada* y tal vez en mayor proporción en la *Odisea* hay pasajes, incluso largos episodios, que fueron intercalados en el poema con posterioridad a su redacción primitiva; pero ello en modo alguno está en pugna con la creencia firme de que existió un poeta responsable, consciente y culto que ideó, planeó y compuso las más bellas epopeyas del mundo clásico. Ahora bien, este poeta crea con las

miras puestas no en un público que se abismará en la lectura de sus «poemas», sino en un auditorio que oirá recitar sus «cantos» o «rapsodias» de boca de los aedos. Un grupo de siete u ocho cantos homéricos, recitados por varios aedos, supone una sesión que dura aproximadamente lo que una tetralogía dramática, de cuyas representaciones en Atenas tenemos noticias claras. Homero, pues, concibió la *Ilíada* y la *Odisea* como una sucesión de episodios (los cantos o rapsodias) con unidad individual, que podía malograrse al juntarlos todos ellos en la forma que hoy los leemos. Compuesto un breve grupo de cantos, es posible que el mismo poeta intercalara luego entre ellos otros nuevos con distintos episodios, y que esta labor de acumulación o relleno la verificaran más adelante otros poetas. No es admisible suponer a Homero trabajando como Virgilio: empezando a escribir una epopeya desde su primer verso y no dando la obra como concluida hasta haber escrito el último del postrer canto.

Alrededor de los poemas homéricos surgieron, en tiempos posteriores (entre 750 y 550 a. de J.C., aproximadamente), varias epopeyas hoy perdidas. Algunas de ellas narraban los acontecimientos anteriores a la *Ilíada,* otras los sucesos más tardíos, como cierta *Destrucción de Troya*. Al igual que la *Odisea,* otros poemas relataban el regreso a su patria de diversos caudillos griegos. Simultáneamente escribieron otros poetas epopeyas sobre las leyendas de Tebas o de Hércules (se recuerdan los títulos de ciertas *Tebaida, Edipodia,* de las que se han conservado algunos versos en citas). Todo ello constituye los llamados poemas cíclicos, que al parecer eran de inspiración homérica. Su importancia estriba, por lo que podemos alcanzar, en el hecho de haber transmitido ya elaboradas ciertas leyendas de las que se apoderó la tragedia.

La antigüedad atribuía a Homero otras obras, entre las cuales se han conservado una serie de himnos dedicados a diversas divinidades (algunos de ellos tal vez escritos en épocas bastante próximas a Homero), y un poema burlesco llamado *Batracomioma-*

quia (Βατρακομυομακία, o sea la guerra entre las ranas y los ratones). Se trata de una parodia de los poemas épicos del tipo de la *Ilíada,* cuyos personajes son animales de nombres grotescos o cómicos (Hurtamigas, Hinchacarrillos, Roepán, etc.), que al parecer fue escrita en el siglo V a. de J.C. por Pigres de Halicamaso.

HESÍODO

Hacia el año 700 a. de J.C. floreció en Beocia el poeta Hesíodo, cuya personalidad, sobre la cual no caben dudas, podemos imaginamos con detalles concretos, en oposición a la vaguedad que envuelve la figura de Homero. Aunque también la leyenda se apoderó de Hesíodo, hasta el punto de hacerle contender en cierto debate poético con Homero, sus obras revelan constantemente la presencia y la intención personal de un autor y sabemos por ellas que el poeta pertenecía a una familia de ricos agricultores, que él mismo cultivó la tierra y que por la posesión de la heredad sostuvo pleitos con un hermano suyo, en los que no siempre resplandeció la justicia. Nos encontramos, pues, frente a un campesino que domina el difícil arte de la poesía en hexámetros, conocedor de mitos y de leyes y que ha experimentado la injusticia y la ingratitud, lo que halla eco en el pesimismo de su obra. De las leyendas objetivas de Homero, cantor de un mundo heroico y aristocrático, pasamos a la poesía de un campesino que habla en nombre propio y de una experiencia personal, e interpreta el pensamiento de una clase, profundamente religiosa, que sufre con frecuencia el rigor de la injusticia.

La *Teogonia* o *Genealogía de los dioses* (Θεογονία) es un poema de más de mil versos en el que Hesíodo intenta dar una sistematización racional de los principales mitos del pueblo griego, desde las sombras del caos hasta la lucha de los titanes y la victoria de Zeus (Júpiter). La personalidad del poeta se advierte en su esfuerzo de síntesis al conciliar, a veces con poca habilidad, distintas leyendas sobre los mismos temas, y al recoger la tradición mitológica que se funde en las obras homéricas y los datos que po-

dían proporcionarle poemas cosmogónicos anteriores, hoy perdidos. La nota más destacada de la *Teogonia* es el pesimismo que revela respecto a la condición humana al señalar la voluntad de los dioses como justificación de ciertas miserias de los hombres.

En este poema la preocupación por el método y por una clasificación de elementos se impone por encima de los valores poéticos.

El pleito con su hermano por la heredad paterna y la corrupción de los jueces que lo fallaron constituyeron el motivo de otro poema de Hesíodo, *Los trabajos y los días* (Ἔργα καὶ ἡμεραι), conjunto de máximas morales y preceptos que giran en tomo a la exaltación del trabajo y de la justicia. De ahí que la obra se extienda, en su segunda parte, en una serie de consejos sobre la economía familiar y las labores del campo, de acuerdo con las estaciones del año, y en una especie de calendario del agricultor. Desaparece la objetividad de la epopeya cuando, partiendo de un acontecimiento real de la vida del poeta, unas verdades de carácter moral y práctico se ordenan en la constitución de un poema que, siempre en actitud profundamente religiosa, desarrolla una especie de filosofía de los ambientes campesinos. La lucha de los héroes de Homero, guerreros o aventureros, se transforma en la lucha cotidiana del labrador con la tierra, en la gesta del campesino que pertenece a una sociedad que necesita del trabajo para vivir. El campo griego es todavía independiente de la ciudad y Hesíodo se convierte en su educador y mentor moral. El pesimismo del poeta busca su razón de ser en el mito: Prometeo quiso sustraer a los hombres a la voluntad de Zeus (Júpiter); Pandora derramó toda suerte de dolores por el mundo, y de ahí las penas y los trabajos de la vida humana y la necesidad del trabajo. La justicia, por otra parte, se ve constantemente ofendida por la rapacidad de los poderosos y es patrimonio de las bestias, al paso que la equidad es propia de los hombres.

En *Los trabajos y los días* las ideas generales de moral se apoyan y se complementan en el consejo particular, inmediato y práctico, tal vez con cierta falta de cohesión aparente, pero en realidad con una intención evidente y organizada.

Al amparo del nombre de Hesíodo la antigüedad colocó otros poemas, cuya autenticidad no puede defenderse hoy día. Entre ellos cierto *Catálogo de las mujeres,* en el que se cuentan la descendencia y las aventuras de ciertas heroínas, y un *Escudo de Heracles* (Hércules), imitación mediocre de la descripción del escudo de Aquiles que se encuentra en la *Ilíada*. Las dudas que un tiempo se manifestaron sobre la autenticidad de la *Teogonia* parecen completamente disipadas.

La lírica griega clásica

Características y géneros

Entre los siglos VII y V a. de J.C. florecen unos cuantos notables poetas líricos griegos, entre ellos Píndaro, el mayor de todos. Desde luego, en fechas anteriores existieron otros poetas; sabemos los nombres de algunos, pero su obra no ha llegado hasta nosotros o se ha conservado de modo tan fragmentario que es difícil valorar su mérito. Lo cierto es que las primeras manifestaciones líricas griegas que se conservan se deben a poetas cultos y de nombre conocido, conscientes de su labor y pertrechados de los recursos más perfectos de la técnica poética. Es posible que les hubiese precedido una época de poesía popular y que en algún momento recogieran motivos o temas tradicionales, pero no deja de ser verdad que en todos ellos, salvo alguna excepción, sigue teniendo vitalidad y validez el mito, que, si bien deja de ser el elemento esencial que revestía la epopeya, y que perdurará en la tragedia, aporta a la lírica una enorme posibilidad de riqueza poética y un maravilloso recurso ornamental, al propio tiempo que crea un mundo lleno de sugerencias para el hombre griego que asistía a fiestas religiosas y que vivía rodeado de piezas de arte plástico que constantemente le evocaban la mitología.

Además, la poesía lírica se acompañaba de la música y de la danza y constituía antes un espectáculo que una lectura, y su expresión o recitado se verificaba frente a un público. Sin embargo, hay que advertir que la elegía, el género menos lírico de la poesía griega, se desprendió posteriormente de la música.

Tanto Homero como Hesíodo construyeron sus obras a base de un único metro, el verso largo denominado hexámetro, propio para la dicción épica por su majestad y para la narración de sucesos por su amplitud. La lírica, en cambio, aunque no relegó completamente el hexámetro, cultivó gran número de metros, creó estrofas muy variadas, desde los sencillos dísticos hasta las complicadas estrofas pindáricas, todo lo cual produjo cierta feliz acomodación del ritmo

al pensamiento, para lo cual la lengua griega estaba magníficamente predispuesta. Por supuesto, esa polimetría corría parejas con los recursos del acompañamiento musical.

Al propio tiempo, así como la épica se escribía en la mezcla dialectal de cólico y jónico que constituye el llamado dialecto homérico, al que sus seguidores, entre ellos Hesíodo, se mantuvieron fieles, la lírica se independizó lingüísticamente y se expresó en las modalidades propias del país donde escribía el poeta y al que pertenecía el público que le escuchaba. Así se rompió la arbitraria uniformidad de la lengua de la epopeya. Pero, con el tiempo, determinados géneros de la lírica quedaron adscritos al dialecto en que se cultivaron primordialmente, y a causa de ellos la canción subjetiva se escribió en eólico y la lírica coral en dórico, aun cuando el principal representante de ésta, Píndaro, fuese tebano; y en dórico están compuestos los pasajes de la tragedia ateniense en que interviene el coro. El estilo, asimismo, fue adquiriendo características que lo distanciaban del discurso épico, pero es preciso reconocer que el constante magisterio que ejerció Homero sobre todo hombre culto dejó frecuentes recuerdos en los procedimientos estilísticos de los poetas líricos.

Los géneros de la poesía griega se dividen en dos grandes grupos. El primero, llamado de «poesía personal», comprende la *elegía,* grave y sentenciosa por lo común, el *yambo,* satírico y agresivo, y la *oda* o canción, que canta las pasiones y los placeres. La llamada «poesía de aparato», propia de fiestas públicas y a veces

de finalidad litúrgica, tiende a la forma coral, o sea al canto colectivo, y se subdivide en una serie de géneros.

La aparición o la madurez de todos estos tipos de poesía no puede seguirse cronológicamente de un modo riguroso. En un momento dado (siglos VII y VI) los hallamos a todos ellos en plena actividad. Ello aconseja estudiar a los poetas griegos de esta época encasillándolos en los géneros a que se dedican preferentemente.

La elegía

La elegía era una composición poética formada por una sucesión de dísticos en los que entraban un hexámetro y un pentámetro, y que sólo ocasionalmente tuvo el carácter melancólico que hoy se atribuye comúnmente a las poesías que llevan dicho nombre. Los temas de la elegía griega tienen un sentido práctico o una tendencia moralizadora, y en ella la razón se impone por encima de la fantasía. La guerra, la política, la disciplina civil, la moral personal son los asuntos tratados con más frecuencia en la elegía, género en el cual entra en escena la persona del poeta para alabar, criticar, exhortar o moralizar, siempre en tono grave y sentencioso. No en vano se encontraba Grecia por entonces en la época de los Siete Sabios, a los que tradicionalmente se atribuyen máximas y proverbios, y en

la que se situó la existencia del fabulista Esopo. El estilo de la elegía debe mucho al de la epopeya, de la cual toma el hexámetro y algunas fórmulas homéricas. De Calino, el más antiguo de los elegiacos griegos, sólo se conservan fragmentos de tono patriótico y belicoso apostrofando a sus conciudadanos e incitándolos a la lucha contra los bárbaros invasores. En la misma línea se hallan las elegías de Tirteo, que vivió en Esparta a mediados del siglo VII y de quien se apoderó la leyenda convirtiéndolo en un maestro de escuela cojo que había levantado el ánimo de los lacedemonios con sus cantos guerreros y los había llevado a la

victoria, lo que carece de fundamento serio. Tirteo es el poeta de la valentía guerrera y se hace portavoz de Esparta en su guerra contra los mesenios. La belicosidad objetiva de la epopeya, tan patente en la *Ilíada,* deja de ser mito para convertirse en una realidad presente, y el ideal homérico del heroísmo se transforma en una activa manifestación del amor a la patria. La colectividad estatal halla en él una representación genuina y consciente, una voz que habla en plural cuando exhorta al combate o a la muerte porque el individuo se funde en un ideal común, y proclama las virtudes militares como el mayor de los valores humanos. A Tirteo se atribuye cierto canto de guerra, no elegiaco, destinado a acompañar las marchas de los soldados, que se distingue del resto de su obra por estar escrito en dialecto dórico, lo que indica una actitud cantonalmente espartana; en cambio sus elegías auténticas, entre ellas sus famosas exhortaciones a la lucha, están versificadas en el artificial dialecto jónico propio del género en toda Grecia, ya que su patriotismo y su ardor guerrero en el combate pertenecen a los griegos en general. El estilo es sencillo, sin adornos ni pruritos de elegancia y con un acertado tono de improvisación. El mito, por otro lado, se desvanece en esta poesía que no quiere mirar al pasado y que pretende inspirar valor y patriotismo a los conciudadanos en momentos de guerra y de peligro.

Las elegías de Mimnermo, de Colofón (o de Esmima), revelan el espíritu voluptuoso de la Jonia y tienen un sentido totalmente diverso del de las belicosas poesías de Tirteo. Mimnermo canta el amor, los placeres y la juventud en actitud hedonística, ensombrecida por la tristeza de pensar que con la vejez, que considera un mal peor que la muerte, acabará el gozo sensual, cosa que le da un humanísimo tono pesimista. En cambio para Solón (muerto hacia 560 a. de J.C.), el gran legislador de Atenas, la poesía es un instrumento político de educación del ciudadano. Con él la elegía adquiere un carácter gnómico y sentencioso y aparece en la literatura el espíritu equilibrado de Atenas. En sus

versos se retrata con crudeza el estado de ruina y de discordia de la ciudad; se defiende, polémicamente, la propia política y se amonesta al ciudadano con preceptos y máximas morales. En algunos momentos la poesía de Solón es una especie de soporte o de glosa de su obra legislativa o un instrumento eficaz de su labor estatal y justificación de su política, todo ello en un estilo preciso, adornado con bellas imágenes y con locuciones de abolengo homérico. Contemporáneo de Solón fue Jenófanes, para quien la poesía es un vehículo de expresión de sus ideas filosóficas y educativas y, en nombre de la inteligencia no recompensada, critica el prestigio y los premios que se otorgaban a los atletas. Literariamente es interesante su actitud frente al mito, que tacha de superstición. También es filosófica la poesía de Focílides de Mileto, de carácter aforístico popular. Personalísimas son las elegías de Teognis, aristócrata víctima de la democracia que traslada a sus versos su inconforme actitud política en términos altivos y apasionados, a través de los cuales se adivina su personalidad, de acusado subjetivismo, con sus odios, sus angustias y sus miserias. Al lado de este tono grave, político y en el fondo educador, Teognis ha dejado composiciones de carácter convival y amoroso. Noble empobrecido y vejado frente a la plebe poderosa y triunfante, Teognis, lleno de orgullo de raza y de pesimismo respecto al porvenir, lega las enseñanzas de la antigua aristocracia y mantiene el ideal de un tipo humano que en su tiempo ya ha caducado, ideal que se opone al de la tradición campesina que aparece en Hesíodo.

El yambo

La poesía yámbica —llamada así por basarse en el pie métrico denominado yambo— es de carácter satírico y agresivo, que puede ir desde la insultante grosería hasta la broma amistosa. Nació contemporáneamente a la elegía y se cultivó casi con exclusividad en Jonia, por lo cual se escribía en dialecto jónico.

Arquíloco de Paros, que vivió alrededor del 650 a. de J.C., es el más antiguo y notable de los cultivadores griegos del yambo, aunque desgraciadamente se ha perdido la mayoría de su producción, que debió de ser de gran valor, pues los antiguos lo parangonaron con Homero. En Arquíloco la sinceridad del poeta se enfrenta con los principios de sus contemporáneos, muy ligados a la costumbre, y así puede escribir humorísticamente que en cierta acción de guerra abandonó el escudo para huir con más premura, cosa que rubrica con la socarrona exclamación: «¡Que se fastidie el escudo, ya me compraré otro mejor!». El mundo de los héroes homéricos se halla ya a una distancia inconmensurable. Arquíloco se rebela contra las opiniones públicas aceptadas y es irrespetuoso con los principios tradicionales en nombre de una acusada independencia personal que nace al contemplar la corrupción ciudadana y la hipocresía. Ha caducado la antigua concepción aristocrática sobre la fama, que permitía al héroe sobrevivir a su propia muerte, y Arquíloco repara en ello y satiriza a los que en la nueva democracia pretenden mantener artificialmente aquel ideal. El poeta sustituye la mitología por la fábula animalística (la zorra, la mona y el águila toman vida para ejemplarizar o ridiculizar al hombre), y con ella zahiere a las altas magistraturas de la ciudad y hasta a sus enemigos personales. En Arquíloco, que presenta en escena a sus enemigos y los hace hablar, que interpela, que critica y que razona en primera persona, la poesía adquiere un tono de defensa propia en oposición a la moralización de tipo general de los elegíacos. Y al lado de esta actitud, en el fondo profundamente literaria, Arquíloco logra verdaderos aciertos en la poesía amorosa. Los fragmentos de su obra, tan maltratada por el tiempo, parecen pedazos de antiguas estatuas griegas que dejan ver un trozo de belleza y de sensibilidad artística. En tres versos, restos de un poema extenso, dice de una doncella:

el deseo de amor del que su corazón estaba envuelto

extendió ante sus ojos una gran niebla
y robó la razón a su tierno pecho.

La oda o canción

La llamada poesía mélica monódica es el tipo más subjetivo de la lírica griega, pues constituye la expresión de pasiones y afectos personales, desligados de toda intención moralizadora o crítica. La vida interior del poeta irrumpe por vez primera de un modo consciente y artísticamente elaborado en un género de composiciones de gran variedad estrófica, pues los recursos de la versificación tienden a amoldarse a los conceptos. En Eolia, principalmente en la isla de Lesbos, halla la canción subjetiva, en el siglo VII, su centro geográfico y allí nacen y viven sus más altos representantes, Alceo y Safo.

La turbulenta vida de Alceo, aristócrata intransigente que se debatió entre la tiranía y la democracia, resuena en sus versos, a los que trasladó sus amores, sus penas, sus sufrimientos y sus odios. Tan pronto recrimina a los tiranos o se complace en describir escenas bélicas, como entona entusiásticos himnos al vino y a la embriaguez. Con fina gracia y sensual lasitud logra dar la sensación de calor y sequedad del verano mediante notas tan sugestivas como el monótono canto de la cigarra, el cardo florido, el ardor de las mujeres, la debilidad de los hombres y un sol deslumbrante sobre el poeta que riega con vino sus pulmones. A pesar de su forma llena y solemne Alceo emplea en su poesía temas de apariencia insignificante, como la concha marina, «hija de la piedra y del mar», que «admira la mente de los niños». Alceo, que pide que alguien derrame mirra sobre su cabeza, que tanto ha sufrido, buscó consuelo en los placeres sensuales, que cantó como refinado aristócrata, y también en el diálogo con los poetas, por ejemplo su compatriota Safo, a la que interpelaba de este modo: «Divina Safo, de trenzas de violeta y dulce sonrisa, tengo algo que decirte, pero la vergüenza me lo impide».

La poetisa Safo queda inquietamente retratada en estos versos de Alceo. Sobre su personalidad se forjaron diversas leyendas, como la de sus amores con Faón, por quien la poetisa se habría suicidado. El hecho de haber establecido una especie de academia poética para muchachas y el afecto con que se dirige a personas de su mismo sexo en ciertos fragmentos que de su obra se conservan han hecho de Safo el prototipo de cierta desviación amorosa. Por encima de todo ello —que bien podría no ser cierto— debemos considerar la tan delicada poesía de esta mujer, «pequeña y morena», como la retratan los antiguos. En Safo la poesía se concreta a la pura expresión del sentimiento, por lo que sus límites se estrechan conscientemente y su temática se reduce al amor y la belleza. Su arte es sobrio y, sobre todo, sincero; la expresión del amor resulta a la vez ingenua y audaz, pues su pasión es tan dulce como ardiente. Mil veces se han repetido aquellos versos de Safo, tan bien imitados por Catulo, en los que describe las sensaciones físicas producidas por la turbación de hallarse al lado del ser amado: «En cuanto te veo la voz se me corta, la lengua se me traba, un tenue fuego corre bajo mi piel, nada veo con los ojos, los oídos me zumban, el sudor me inunda, el temblor se apodera por completo de mí; me quedo más pálida que la mies y casi parezco muerta». Es la primera vez que en nuestro mundo europeo se describen con tanta verdad los efectos del amor, trasladados de una realidad fisiológica a una realidad poética, despojada de adornos y de sentimentalismos.

Apenas hay descripciones en Safo: da al nombre mismo de las cosas un raro poder evocador que ahorra toda imagen. Los pájaros, las flores, la luna con una simple mención crean por sí mismos el ambiente poético, que se reduce a las palabras esenciales, desprendidas de la frase. En Safo se advierten ciertas notas de orgullo profesional y de creencia en su fama poética. Si por un lado elogia a una muchacha por su inteligencia, por otro amenaza en unos impresionantes versos a la que carece de ella: «Morirás y

de ti no quedará memoria y jamás nadie sentirá deseo de ti porque no participas de las rosas de Pieria; oscura en la morada de Hades vagarás revoloteando entre innobles muertos». El mundo de Safo se reduce al de su experiencia inmediata, rodeada de sus alumnas; en sus versos la mujer no es ni la madre, ni la esposa, sino la muchacha joven que acude a su lado para recibir sus enseñanzas y lograr una educación nobilísima.

En la línea de la escuela eólica de Delfos entra la producción del jónico Anacreonte, algo posterior a Alceo y a Safo. Su obra auténtica se compone en la actualidad de escasos fragmentos, pues las tan conocidas «odas anacreónticas» son imitaciones tardías, graciosas y elegantes, de su estilo y temas predilectos (**véase pág. 147**). Anacreonte fue un poeta profesional cuya vida transcurrió en las cortes de príncipes y tiranos a los que alegraba en los ratos de ocio o en los festines con la recitación de sus poesías, algo así como un juglar medieval. Su poesía fácil, intrascendente y graciosa canta el amor y el vino, con alegría y elemental sensualidad, y sólo tiene algún atisbo de gravedad cuando lamenta que su vejez ya no le permite disfrutar de los placeres. Esta última nota, muy frecuente en sus versos, ha trazado una peculiar silueta de Anacreonte: la de un viejo a quien la experiencia de la vida ha hecho adoptar una actitud entre melancólica y sonriente. La siguiente poesía es característica a ese respecto:

Amor, el de la dorada cabellera,
me tira una roja manzana
y me incita a jugar con una moza
de sandalias bordadas;
pero ella —que ha nacido en la bien edificada
Lesbos— desprecia mis cabellos blancos
y suspira por otro.

Pero ni el amor, ni la vejez, ni la misma muerte constituyen para Anacreonte un motivo de reflexión intensa; trata de estos

temas de un modo indulgente y superficial, y si nota que pueden llevarle a graves cavilaciones las ahoga con un buen vaso de vino.

El lirismo coral

En la lírica coral el poeta se convierte en el portavoz de un sentimiento común y refleja el alma de la ciudad, en la que se cifran los conceptos de estado y de patria. Las creencias religiosas, los cultos locales de las divinidades, los azares políticos o bélicos, el triunfo de los deportistas o los sentimientos colectivos de bien o de piedad hallan en este género de poesía su expresión solemne y grandiosa. Lirismo destinado a ser cantado por un coro, en el que tiene gran importancia el acompañamiento musical, no es de fácil captación para el hombre moderno a pesar de tratarse de una de las más logradas manifestaciones del genio poético de los griegos. El mito y la leyenda tienen una intervención decisiva en este género, que se complace en rememorar hazañas de héroes, en exponer genealogías y enumerar estirpes. Llamada también lírica «de aparato», la poesía coral es de forma complicada y amplia, de estrofismo sabio e intrincado y se expresa en dialecto dórico. La tragedia incorporará este género a sus coros y, en plena Atenas, mantendrá en ellos este matiz lingüístico, consagrado por la tradición y por la obra de excelsos poetas.

Los géneros principales de la lírica coral son el *pean,* canto de acción de gracias a los dioses, el *epitalamio* y el *himeneo,* de carácter nupcial, el *epinicio,* que celebra victorias atléticas, el *ditirambo,* orgiástico, destinado al culto de Dionisos (Baco), el *treno,* de tipo funeral, el *encomio,* en elogio del anfitrión de un banquete, y el *partenio,* entonado por un coro de doncellas. La lírica coral era al principio fundamentalmente religiosa, pero luego fue evolucionando hacia una declarada secularización.

Alcman, lidio que vivió en Esparta, se hizo célebre por sus partenios. En los fragmentos conservados de su obra se hallan delicadas y sencillas pinturas de la naturaleza, entre ellas una fa-

mosa descripción de la noche que fue imitada por Virgilio y por Ovidio. Son de notar los pasajes en que afirma que conoce el gorjeo de todos los pájaros y que la cadencia de sus versos es una imitación con palabras del canto de las perdices. Estesícoro (o sea el «maestro de coro») es primordialmente un autor de himnos que se acercan al estilo épico. De un tono similar es la poesía de Íbico, nacido en la Magna Grecia (Sicilia), en quien se adivina, por otra parte, el influjo de Safo y de Anacreonte. Es notable una oda de Íbico en la que contrapone la placidez de la primavera a la tempestad amorosa que azota su corazón; llaman la atención determinados fragmentos suyos de gran sencillez y de eficaz poder sugestivo, como aquel en el que describe un árbol cubierto de pájaros a la orilla de un río o aquel otro que, en dos versos, pinta las estrellas que arden en la noche.

Simónides de Ceos (c. 556-458) vivió en varias cortes de príncipes y tiranos ejerciendo la poesía como profesión. Una parte de su obra celebra grandes acciones de guerra, como las de Maratón, Salamina y las Termópilas. La oda a este último combate es de una impresionante dignidad y de nobleza lapidaria. De sus trenos se ha conservado un fragmento de los lamentos de Dánae, abandonada con el niño Perseo en el mar tempestuoso, de una emoción y de una ternura llenas de verdad y de solemnidad al mismo tiempo. Fue de los primeros en dedicarse al epinicio, género en que se llevará la palma Píndaro, y cultivó también la elegía y el yambo con cierto relativismo moral que ha hecho que se le comparara con los sofistas. Simónides acoge en su obra una serie de tradiciones literarias y de estilos diversos, procedentes del mundo jónico, eólico y dórico: no en vano vivió en el paso del siglo VI al V cuando la cultura griega se organizaba unitariamente.

La obra de Baquílides (c. 518-452), sobrino de Simónides, se conoce mejor que la de los anteriores por haberse conservado en proporción mucho más extensa. Seis de sus poemas tratan temas

legendarios (Helena, Heracles, Teseo, Ío, etc.) captados en un momento culminante del mito, sin relatar los antecedentes y el desenlace —harto conocidos por el público—, lo que les da un acertado carácter anecdótico que recuerda la decoración de los vasos griegos. Sus epinicios, u odas triunfales, son muy parecidos en cuanto a técnica a los de su contemporáneo Píndaro, pero de una claridad de estilo muy característica. Poeta más de talento que de genio, Baquílides es impecable en su forma y en su dicción, aunque no logra superar la mediocridad en el plano poético.

PÍNDARO

El tebano Píndaro (521-441), a pesar de vivir en cortes de príncipes y tiranos para los que componía numerosas poesías, mantuvo una noble independencia de espíritu y de pensamiento. Fecundísimo en su producción, ha llegado hasta nosotros un rico repertorio de epinicios (44 en total, divididos en odas *Olímpicas, Píricas, Nemeas* e *Ístmicas*), gracias a lo cual es el mejor conocido de los antiguos líricos griegos, ya que de los demás se conservan únicamente fragmentos. Y ello es una suerte, pues Píndaro los supera a todos hasta el punto de que los antiguos lo consideraban el máximo poeta y Horacio decía que intentar emularlo equivalía a lanzarse a volar con alas de cera.

Para acercarse a la poesía de Píndaro hay que tener en cuenta lo que significaban para los griegos las competiciones atléticas. Una victoria olímpica, decía Cicerón, era en Grecia un hecho tan glorioso como un triunfo militar en Roma. El vencedor de una contienda deportiva solía ser festejado inmediatamente después de su victoria, el último día de la competición, junto con sus amigos; otras veces la conmemoración tenía lugar durante la celebración de un festín; y en otras ocasiones, finalmente, ello acaecía en la triunfal y solemne entrada del vencedor en su ciudad natal, montado en un carro y acompañado de un suntuoso cortejo. La música, la danza y el verso eran elementos consubs-

tanciales del epinicio, y de este auténtico espectáculo sólo nos es accesible el tercero, lo que nos impide una valoración real del arte de Píndaro, cuyos versos, además, caen vertiginosamente al ser traducidos a cualquier lengua. Los epinicios que Píndaro escribía con motivo de estas solemnidades reflejan el carácter sagrado de acción de gracias a que obligaba la victoria conseguida. Semejante género de poesía imponía una serie de tópicos que constituyen el esquema del epinicio: el punto de partida de la composición es la victoria del atleta, y a la mención que de ella se hace pueden seguir el elogio de los mismos juegos o de la ciudad que los celebra (Olimpia, Delfos, Nemea, etc.), cuya mítica historia o las hazañas de los dioses o héroe que la fundaron o vivieron en ella se presta a la exposición de un asunto legendario. El elogio del vencedor trae consigo el de sus antepasados, de su linaje, de su ciudad natal, y la alabanza arrastra los consejos morales, que no pueden faltar en momentos de gran florecimiento de la poesía gnómica y sentenciosa.

Píndaro es un poeta profundamente religioso y a trechos su poesía se convierte en una especie de plegaria devota y sincera. Este aspecto está tan estrechamente vinculado a su manera de ser que no es raro que transforme el asunto habitual de una leyenda mitológica a fin de no dañar la perfección divina, y al propio tiempo ello le lleva a frecuentes digresiones sobre el destino del hombre y su sujeción a los dioses. Pero al mismo tiempo Píndaro es el cantor de la vida feliz, del vigor juvenil y del triunfo de la belleza y de la fuerza. La máxima cualidad del héroe es la virtud, la cual procede naturalmente del nacimiento del hombre y por ello encuentra su origen más allá, en el linaje. Las generaciones se solidarizan unas con otras y la gloria del vencedor se confunde con la de la raza, de la cual no sólo recoge los méritos pretéritos sino que los ilustra de nuevo con nuevos laureles. De ahí que a Píndaro le sea tan fácil elevarse a la leyenda, pues a través del linaje del atleta o de la historia fabulosa de la ciudad donde ha na-

cido llega al fundador de una estirpe o al protector de una comunidad que convivió con los mismos dioses, y así se unen la piedad y el mito poético. De este modo el himno triunfal adquiere un marcado carácter de poesía religiosa, y la anécdota de una victoria atlética, conseguida por un hombre mortal y contemporáneo, se convierte en una nueva validez del mito, auténtico tesoro de la antigua sabiduría poética. Un concepto aristocrático del linaje y de las virtudes de los antiguos se une a una interpretación eticorreligiosa de la vida y da como resultado una poesía de extraordinario valor humano.

Píndaro estaba percatado de su genio y convencido de su excelencia, y a ello alude bien claramente no pocas veces. Los temas e incluso los puntos circunstanciales de sus composiciones son vistos desde una majestuosa elevación, que no repara en los detalles sino en el armónico conjunto. Píndaro no analiza sino que busca dar una impresión dominante de un mundo que presenta en una sintética concentración, para la que frecuentemente le bastan recursos expresivos breves y llenos, a veces una palabra sola desbordante de contenido y de intención; no en vano compara sus palabras a flechas. Debido a ello su lenguaje es de gran audacia expresiva y rico en la invención de vocablos, sobre todo palabras compuestas; esta creación léxica atiende siempre a lograr valores poéticos y sonoridad. De este modo muchas ideas se concentran en pocas palabras, y así se produce un estilo denso y rápido, comparable a un río desbordado, como dijo Horacio, pero que a pesar de su rapidez no tiene prisas para llegar al final. El pensamiento sigue un curso ondeante que con frecuencia es de difícil captación por parte del lector. Imaginémonos la densidad que adquiriría para quienes lo oían cantar por coros y acompañado de música.

Si bien en su poesía no abundan las simples comparaciones, las metáforas se acumulan hasta constituir una especie de tramado del himno y llegan a sobreponerse las unas a las otras. Se encade-

nan sucesivamente, y en tal engarzamiento no siempre rige una lógica real sino la atracción de una pura sugestión poética. No es la retórica sino la fecunda imaginación lo que alarga desmesuradamente la frase de Píndaro; de la frase pasa a la metáfora y de ahí a todo el juego de valores poéticos. De este modo, desde la anécdota, desde la realidad circundante, se encarama al mito y del hecho de una victoria atlética, asciende a la leyenda mitológica, llena de poesía y sentido sagrado y moral. Pero no es raro que el proceso se realice en sentido inverso, y que desde la altura descienda a la realidad, pero manteniendo el empaque y el vuelo majestuoso.

A pesar de ser tebano, Píndaro escribió en dórico, como le imponía la tradición del género que cultivaba. El dórico era ya en su tiempo un dialecto casi puramente literario, distinto del que se empleaba en el coloquio cotidiano y en la vida normal. Ello hace que su misma dicción sea esencialmente poética, aspecto que sus contemporáneos podían percibir con todo su valor. Su versificación es sumamente sabia y afiligranada, no exenta de audacias y novedades, pero sometida a unos difíciles y rigurosos cánones métricos. Con verdadero talento renueva y acrecienta el acervo homérico de los epítetos en los cuales logra con frecuencia condensar un concepto cuyo valor expresivo se debe a la sorpresa de fundir elementos inesperados o fundamentalmente dispares («muerte petrificada», llama a la que produce Perseo; «rayo veloz», a la gloria conseguida en una carrera de carros, etc.).

La lírica griega alcanza en la poesía de Píndaro su más alto esplendor. Los factores extraliterarios se subliman en ella en un valor esencialmente poético y en una forma depurada, trabajada y de cuidadísima elaboración. Es un poeta de difícil lectura y que tanto en tiempos antiguos como a través de la moderna crítica ha precisado de escolios y de aclaraciones, no siempre coincidentes en la interpretación, aunque sí siempre conformes en ponderar su maravillosa potencia poética.

El teatro griego

Orígenes y sentido

Así como nuestro teatro moderno nació en la Edad Media como una consecuencia de ciertas fiestas de la liturgia cristiana, el teatro de la antigüedad halla su origen en determinadas manifestaciones religiosas del pueblo griego. La tragedia nació del ditirambo, himno dedicado a Dionisos, o Baco, dios del vino. En las fiestas consagradas a esta divinidad se formaba un coro de campesinos disfrazados de sátiros para entonar cantos que eran interrumpidos por exclamaciones y comentarios del director o corifeo. La materia de estos himnos se reducía a narrar las aventuras de Dionisos, sus largas peregrinaciones por toda la tierra, sus persecuciones y sus desdichas al propio tiempo que sus alegrías y exaltaciones de júbilo. En todo ello había movimiento y vivacidad. En el siglo vil parece que Arión dio en Corinto al ditirambo tradicional una forma culta y personal. Pero esto no pasaba de lírica coral, sin acción dramática propiamente dicha. Un siglo después un icario llamado Tespis introdujo la sencilla novedad de añadir al ditirambo otro actor que dialogara con el corifeo, frente al coro, que también intervenía en la acción, con lo que surgió el drama propiamente dicho. El camino estaba ya abierto y de ahí a la tragedia de Esquilo sólo hay un paso desde el punto de vista material del género. En el año 534 Pisístrato dispuso que en las fiestas dionisíacas que se celebraban todas las primaveras en Atenas se hicieran representaciones dramáticas compuestas de tres tragedias y un drama satírico, que se escogían por concurso

entre las obras presentadas por varios autores. El público se colocaba en unas graderías semicirculares (el *téatron*), frente al templo de Dionisos, y en un espacio circular llamado *orquestra* evolucionaba el coro, y detrás había una tienda de tela *(escena)* de donde entraba y salía el actor que, al tener que representar a diversos personajes, le era preciso cambiarse varias veces de atuendo y de máscara. El coro estaba compuesto primero de doce y después de quince actores, que eran pagados por un ciudadano rico que se ofrecía a ello.

Seguramente también del culto de Dionisos se originó la comedia; pero así como la tragedia se desarrolló en el ambiente urbano de las fiestas dionisíacas de Atenas, la comedia fue adquiriendo sus típicos caracteres en fiestas rurales dedicadas a la misma divinidad, en las que los campesinos se entregaban al baile y a la alegría, mediante diversiones llamadas *cornos*. Todo ello tenía un carácter burlesco y licencioso. Es evidente que la evolución del ditirambo hasta llegar a formar la tragedia debía influir en la fijación de las características de la comedia, con la intervención de varios actores y del coro, y que no podemos considerar de un modo perfecto hasta llegar a las obras de Aristófanes, que fue precedido por otros autores cómicos. Lo cierto es que a mediados del siglo V la comedia ya aparece instituida oficialmente en Atenas y los autores concursan con sus obras de un modo similar a lo que dejamos dicho respecto a la tragedia.

La tragedia es una de las creaciones más brillantes y más densas del genio griego. La epopeya homérica nos gusta y nos satisface estéticamente por la conjunción de valores literarios y por su arte, pero nos hallamos alejados de sus problemas y jamás se nos ocurrirá imaginamos en los diversos trances de sus héroes. La tragedia, en cambio, nos ofrece conflictos que, a pesar de su origen legendario o de lo extraordinario de sus situaciones, arrancan de pasiones humanas, y por ende constantes a través de los tiempos y que podrían suscitarse en nosotros. De ahí la emoción

que siempre ha producido y sigue produciendo la tragedia griega, cuyos autores logran apurar el conflicto al presentamos terribles problemas de moral o de conducta que no tienen solución, como ocurre en el tema de Edipo o en el de Antígona, seres situados en un trance sin remedio. Esta lucha del hombre contra lo irremediable y contra lo que no tiene enmienda constituye la esencia de la tragedia clásica griega y halla su culminación en Esquilo y Sófocles. Eurípides, en cambio, incapaz a veces de seguir adelante en un problema cuya trágica grandeza estriba precisamente en carecer de solución, recurre al cómodo procedimiento de hacer intervenir en la acción y en el conflicto, cuando están más enmarañados, a una divinidad que baja del Olimpo *(deus ex machina)* y lo arregla todo, con lo que se escamotea lo esencial de la tragedia.

Esquilo

Esquilo, natural de Eleusis, localidad próxima a Atenas, es el primer trágico griego cuya obra se conserva, aunque de las 70 o 90 tragedias que escribió sólo siete han llegado completas hasta nosotros y una octava, *Níobe,* en estado fragmentario. Venido al mundo cuando, habiéndose sacudido el yugo de los tiranos, ardía Atenas en ideas de libertad, y se exaltaba en patriotismo en su lucha por la independencia contra el poderoso imperio persa, Esquilo peleó heroicamente en Maratón y en Salamina y dícese que más se enorgullecía de haber participado en estas gloriosas jomadas que de las victorias que desde el año 500, cuando sólo contaba veinticinco, alcanzó asiduamente en los concursos dramáticos, en los que en 468 sería derrotado por el joven Sófocles.

Salvo en un caso (el de *Los persas*) el teatro de Esquilo toma los temas de la mitología, y el mito es expuesto frente al espectador a lo largo de tres obras perfectamente encadenadas la una con la otra (que se hacen seguir, por concesión popular, de un drama satírico). El mito da a Esquilo ocasión de desarrollar hondos problemas religiosos y morales que plantea ciñéndose a una trama

perfectamente conocida por el espectador en sus incidencias y en su resultado, pues era materia legendaria y que ya había sido tratada por los poetas épicos. El procedimiento de la trilogía (que conocemos por habérsenos conservado una de ellas, la *Orestíada*) es en Esquilo una necesidad de orden superior, no un recurso técnico, ya que lo fundamental de su idea y de su arte no es el estudio y el análisis de un personaje determinado, con sus pasiones, reacciones o conflicto de deberes, sino el presentar ante el espectador la acción del destino sobre los hombres y el común dolor de las generaciones sucesivas. El problema que acucia al gran trágico son los hombres como sujetos a un destino, el cual se convierte en asunto y objeto de su arte. El destino obra sobre el personaje no sólo en cuanto a su personal conducta o a su temple moral, sino principalmente en atención a los deberes o a los conflictos que ha heredado de sus antepasados y que tal vez no acabarán en él sino en sus descendientes. La acción dramática, pues, tiende a extenderse sobre todo un linaje, y por esta razón Esquilo se ve precisado a recurrir a un desarrollo en tres obras, y gracias a ello logra hacemos seguir, desde su origen hasta sus últimas consecuencias, una fatal concatenación de acontecimientos.

Las suplicantes (Ἱκέτιδες) se basa en el tema mítico de la aversión de las cincuenta hijas de Dánae a contraer matrimonio con los cincuenta hijos de Egipto. Con esta tragedia se iniciaba una trilogía que iba seguida de *Los egipcios y Las danaides,* hoy perdidas. Esquilo hace de las cincuenta doncellas unas mujeres que, con un desmesurado apego a su virginidad, odian a los hombres, y se oponen al matrimonio y a la perpetuación de la vida, faltando con ello a la ley que les ha impuesto la naturaleza. En esta actitud se basa el sentido profundo de la tragedia, que en las dos piezas sucesivas debía acabarse con la condenación de esta desmesura y el elogio de Hipermnestra, la única de las cincuenta hermanas que, contrariamente a lo ordenado por su propio pa-

dre y a lo que hicieron las otras, no mató a su esposo en el lecho conyugal. En *Las suplicantes* se imponen los valores líricos por encima de los dramáticos.

De otra trilogía, que se iniciaba con un *Layo* y seguía con un *Edipo,* ambos perdidos, nos ha quedado la última tragedia, *Los siete contra Tebas* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας). En ella, la tercera generación de quien había faltado en la primera tragedia (cuyas consecuencias se habían hecho sentir en la persona de Edipo, héroe de la segunda, y representante a su vez de la segunda generación) purga los pecados de todo este linaje, juguete de un destino cruel. Los hermanos Etéocles y Polinices, hijos de Edipo y nietos de Layo, arrastran la maldición que pesa sobre sus mayores, que conocen perfectamente pero que no pueden eludir, hasta caer muertos, el uno por el otro, en terrible lucha fratricida ante los muros de Tebas. Un Nevadísimo tono épico se mantiene a lo largo de toda la tragedia, pieza de arquitectura simétrica y de solemnes efectos dramáticos y escrita en versos de un vigor impresionante. Destaca por su grandiosidad de carácter la figura de Etéocles, que ha sido reputado como el personaje más logrado del teatro antiguo.

No se sabe a punto fijo qué lugar ocupaba en otra trilogía la tragedia *Prometeo encadenado* (Προμηθεὺς δεσμώτης), en la que Esquilo nos traslada a un ambiente de titánica mitología en que los personajes son semidioses cargados de significación simbólica. Contemplamos el castigo que inflige Zeus a Prometeo en un desértico peñasco del Cáucaso por haber revelado a los hombres el secreto del fuego y con ello el conocimiento de las artes que los han elevado de la miseria. En el fondo, Prometeo, al dar el fuego a los hombres, les ha entregado la cultura, y por su amor a los humanos ha de sufrir el largo y terrible castigo de la divinidad iracunda, castigo que agranda a quien tan injustamente lo padece. Aunque en esta tragedia el conflicto se desarrolla entre seres del trasmundo, la humanidad constituye el tema y da la

sensación de hallarse presente en los sufrimientos de quien tanto hizo por ella. De ahí el sentido profundamente humano del *Prometeo encadenado,* grandioso mito de la prehistoria de nuestra civilización.

La *Orestíada* (u *Orestía,* Ὀρέστεια) es la única trilogía de Esquilo que nos ha llegado en su integridad, formada por las tragedias *Agamemnón* (Ἀγαμέμνων), *Las coéforas* (Χοηφόροι) y *Las euménides* (Εὐμενίδες). Se desarrolla en ellas el dramático destino del linaje de los Atridas, desde el regreso de Agamemnón de la guerra de Troya y su asesinato a manos de Egisto, amante de su esposa Clitemnestra, hasta la venganza que toma el hijo, Orestes, matando al asesino usurpador y a su propia madre, delito éste que le acarrea la tortura de las erinias, que persiguen constantemente al matricida y que, luego, por veredicto del tribunal de Atenas, se convierten en divinidades protectoras de la ciudad con el nombre de euménides. Una serie de crímenes que se encadenan inexorablemente, perpetrados por seres impelidos por el destino, y que acaban con una expiación y una solución jurídica ateniense (tan a propósito para interesar al sentido legalista de los griegos), dan a la *Orestíada* una tensión dramática que jamás decae y que en momentos de gravedad histórica para Atenas, enfrentada a Esparta, se traducen en lección política al ofrecer una solución convincente y humana a un problema en el que la idea de la venganza nacía cada vez que intentaba solucionarse con nuevos derramamientos de sangre. El arte de Esquilo —que se hallaba en su mayor sazón pues fue escrita esta trilogía cuando el comediógrafo contaba 64 años— da aquí muestras de una impresionante y solemne majestad y de sublime lirismo.

Diferente de las citadas es la tragedia *Los persas* (Πέρσαι). No admite elementos mitológicos ni de la tradición heroica helénica, sino que pone en escena un suceso histórico contemporáneo en el que había participado el propio poeta: la batalla de Salamina. El ardiente patriotismo que respira toda la obra no impide a

Esquilo adoptar una humana moderación. En esta tragedia los dioses no salen a escena pero se perciben atentos en las alturas, hasta tal punto que la pura historia contemporánea adquiere carácter de mito.

El mundo heroico de los poetas épicos y los temas de la mitología asumen en Esquilo un valor trascendente y un nuevo sentido al convertirse la fábula en un problema de conciencia o de derecho supeditado al espíritu profundamente religioso del gran trágico. Esquilo busca las mejores soluciones de los trances graves, atendiendo a principios de justicia y de humanidad, aunque a veces se resuelvan en catástrofe. Pero la justicia no puede estar en dos partes al mismo tiempo, y si el conflicto existe es porque, como dice en *Las coéforas,* «el derecho se traslada», cambia de posición cuando los hombres no saben mantenerlo a su lado. Pese a todo, los caracteres de los personajes esquilianos no tienen medida humana, porque la mitología ahoga aun a la psicología y han de luchar contra la divinidad y contra el destino, pero están dibujados con un criterio humanísimo, natural en un escritor profundamente religioso y fuerte en teología. La técnica del diálogo, propia del arte dramático, perfeccionada por el mismo Esquilo al introducir, frente al coro, dos personajes, y al aceptar luego un tercero impuesto por Sófocles, traslada los conflictos, objetivos en la épica, a un animado personalismo. Sus tragedias son de trama sencilla, pues no prevalece en ellas el asunto, cuya evolución y desenlace son sabidos de antemano, sino la lección moral y, tal vez por encima de todo, la poesía. El vigor del gran trágico, su osadía en la expresión, en las valientes y sorprendentes imágenes, y su estilo con frecuencia voluntariamente hermético, confieren a la poesía de Esquilo una elevación desde la cual el poeta no hace concesiones para hacer accesible su grandeza y traslada al auditorio o al lector a un mundo irreal.

SÓFOCLES

Sófocles, nacido en Colono, cerca de Atenas, fue el prototipo del feliz ciudadano ateniense afortunado de los tiempos de Pericles. De prestancia física, ágil atleta en su juventud, rico y honrado con el desempeño de altos cargos políticos hasta el final de su larga vida, inicia brillantemente la carrera de las letras a los veintisiete años, derrotando a Esquilo en público certamen, cuando éste estaba en la cumbre de su gloria, y desde entonces se suceden sin descanso sus victorias y sus éxitos, hasta el estreno de *Edipo en Colono,* que tuvo lugar unos cuantos años después de la muerte del gran trágico (acaecida en el año 405 a. de J.C.). Esta vida brillante y bienaventurada culmina con la veneración de semidiós que le otorgaron los atenienses cuando hubo muerto. De las 120 ó 130 tragedias que escribió Sófocles, disponemos en la actualidad de siete y de un drama satírico fragmentario. Su producción conservada pertenece a lo escrito en su madurez y ancianidad, entre los cincuenta y los ochenta y siete años, cosa que nos permite juzgar de su arte cuando el trágico ha adquirido toda su experiencia y su saber.

En comparación con las tragedias de Esquilo las de Sófocles acusan una tendencia hacia la eficacia escénica y la creación de caracteres humanos. Aunque extraiga sus temas de los mismos fondos mitológicos y fabulosos que su antecesor, Sófocles hace más densa y más variada la trama de sus tragedias, cuya sucesión de escenas se presta admirablemente para retratar desde distintos puntos de vista a su protagonista a fin de que sorprendamos lo más íntimo de su psicología. Los matices y los medios tonos coadyuvan al hondísimo estudio del alma que hace Sófocles, cuyo motivo más constante, el dolor humano, está tan cerca de nosotros. A pesar de ser de espíritu profundamente religioso, los problemas modernos sustituyen en su teatro a la conciencia religiosa de Esquilo, y el destino es contemplado ahora desde el interior del hombre, al que va indisolublemente unido. Por esta razón Sófocles abandona la trilogía: su interés se cifra en una zona más

reducida, pero profundiza en ella tratando a sus héroes como semejantes, no como semidioses, y le basta un solo drama para desarrollar su concepción artística, pues su intención se centra en un individuo, no en un linaje.

Ayante (Αἴας) es una tragedia de tema homérico que por su sencilla estructura se halla próxima todavía al estilo esquiliano. El héroe, desmesurado en su demencia, aparece en pugna con los principios morales y es víctima del pundonor y de la pasión. Sin razones estéticamente decisivas se ha querido negar unidad a esta tragedia en cuya mitad se suicida el héroe; pero es evidente que su espíritu domina la acción hasta el final de la obra.

Antígona (Ἀντιγόνη), cuyo asunto está tomado de la leyenda argiva, desarrollado también en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, presenta el conflicto entre el rey Creonte y la joven Antígona que, desobedeciendo las órdenes de aquél, entierra el cadáver de su hermano Polinices que, por haber sido declarado enemigo de la patria, debe ser pasto de las aves de rapiña y privado de sepultura. Las leyes divinas, santas e inviolables, a las que Antígona quiere obedecer porque tal es su deber y porque así se lo exige el amor fraternal, se contraponen a las leyes de la ciudad (o sea del Estado), severas y dictadas en atención a una utilidad práctica. Antígona obra como le aconseja imperiosamente la ley familiar, sabiendo que al hacerlo, e infringir así la ley civil, le espera la muerte, hacia la que camina con valor y que adelanta con el suicidio. Similar a *Antígona* en algunos aspectos, aunque menos intensa, es *Electra* (Ἠλέκτρα), en la que Sófocles trata un tema muy relacionado con las *Coéforas,* de Esquilo, y que contemporáneamente desarrolla Eurípides. Los hermanos Electra y Orestes, hijos de Agamemnón, vengan la muerte de éste en su propia madre Clitemnestra. La movilidad y la variedad de los acontecimientos producen una serie de reacciones en Electra que perfilan su dolorosa personalidad.

Edipo rey (Οἰδίπους τύραννος) es considerado como la obra maestra de Sófocles, y para Aristóteles constituye la tragedia ideal. Edipo, hijo de Layo (a quien las divinidades habían prohibido tener descendencia, y el tenerla es el primer delito del linaje), mata a su propio padre y luego se casa con su madre, Yocasta, ignorando el vínculo familiar que le ligaba a ambos. Como en la frase calderoniana, el delito mayor de Edipo es haber nacido, y de él derivan el parricidio y el incesto. Sófocles se enfrenta con este audacísimo tema y plantea la difícil cuestión de que las más elementales leyes de la naturaleza han sido infringidas sin conciencia de delito, pero éste es tan monstruoso que debe ser terriblemente castigado, pese a la ignorancia de quien lo cometió. La fuerza dramática de la tragedia estriba en el hecho de llevar a un hombre bueno y honrado como es Edipo, justo en su gobierno y amante en su vida familiar, al mayor grado de abyección y a la más mísera de las ruinas. Muchos años después, al final de su vida, Sófocles escribió otra tragedia sobre este personaje, *Edipo en Colono* (Οἰδίπους ἐπὶ Κολονῷ), donde el desgraciado personaje, tras el vagabundeo con su hija Antígona, muere y llega a convertirse en una especie de divinidad protectora de Ática.

Las traquinias (o *Las doncellas de Traquis,* Τραχίνιαι) es una tragedia sobre la muerte de Heracles (Hércules), divinidad que tantos trabajos sufrió en beneficio de los hombres. La figura central; humanísima en su debilidad, es la esposa Deyanira, prototipo de la mujer ya madura, víctima de los celos que despiertan en ella los amores del héroe con una de las doncellas de Traquis. Deyanira, que en su juventud fue hermosa, es ahora una cincuentona que lo intenta todo para ganarse de nuevo el amor de su marido pero que, falta de inteligencia, lo que logra es hacerle morir en los más atroces sufrimientos, al creer, engañada, que será un filtro de amor lo que en realidad es un filtro de muerte.

Filoctetes (Φιλοκτήτης) desarrolla un tema relacionado con la guerra de Troya. La enfermedad es lo que constituye el drama del protagonista, que por esa razón es inhumanamente apartado de la convivencia social, hasta que tras diez años de aislamiento su habilidad guerrera se hace imprescindible para acabar con la guerra. A la dolorosa figura de Filoctetes se opone la de Odiseo (l Jlises), el hombre engañoso y hábil que con su ingenio encauza la difícil gestión que le ha sido encomendada, si bien la solución final ha de quedar encomendada a la intervención divina.

Los personajes de Sófocles, aun a pesar de estar tomados de mitos de fábulas, según determinan sus temas, ya no tienen el carácter irreal y semidivino de los de Esquilo, sino que responden al tipo humano ideal que creó la Atenas de Pericles, y de ahí deriva su constante valor de humanidad y su supervivencia aislada de la trama trágica. Con Sófocles el aforismo «Conócete a ti mismo» pasa de las especulaciones morales de los filósofos a la acción dramática del teatro. Sus tipos siguen estando sujetos al destino, pero éste deja de ser la fuerza esencial de la tragedia, con lo que aquéllos se hacen humanos y como tales pueden cambiar y reaccionar diversamente según las contingencias. Esta humanidad de los personajes de Sófocles alcanza igualmente a las figuras femeninas, que en su teatro se equiparan a las masculinas. Antígona o Deyanira son criaturas tan bien resueltas como Edipo o Filoctctes.

Menos poético que Esquilo, Sófocles emplea un estilo más claro y más llano, con elegante ornamentación y dignísima mesura, y en el diálogo despliega una animada vivacidad. Estos valores hicieron que los griegos vieran en Sófocles la realización de su ideal literario y que reputaran como modélicas sus tragedias.

Eurípides

Eurípides, nacido en Sálamina hacia el año 480 a. de J.C., y muerto en 406, es contemporáneo de Sófocles, aunque algo más

joven que él, pero entre el teatro de uno y el del otro hay notables y decisivas diferencias. Tanto en lo que respecta a actitud artística, técnica dramática y creación de los personajes, como en lo que atañe al pensamiento y al estilo en Eurípides, se evidencia una revolución de la tragedia griega no totalmente aceptada por sus contemporáneos —que siguieron prefiriendo a Sófocles, como ocurre hoy todavía— pero que luego se impuso, principalmente en el mundo helénico. A ello obedece que, habiendo escrito Eurípides unas 90 obras, se nos hayan conservado 18, al paso que de Esquilo y Sófocles, de producción más numerosa, sólo se han perpetuado siete tragedias íntegras de cada uno.

El espíritu revolucionario de Eurípides no fue lo suficientemente audaz para buscar temas de su teatro en mitos distintos de los desarrollados por sus antecesores y por Sófocles, y echó mano exclusivamente de los asuntos de las leyendas troyana, argiva, tebana, etc., obedeciendo a postulados preceptistas que así lo imponían. Pero si los temas son los mismos, el modo de tratarlos es totalmente distinto. Escéptico en cuanto al contenido religioso de las antiguas creencias, Eurípides deforma osadamente la Vulgata mitológica en los detalles de la trama, en la fisonomía de los personajes y en su sentido mismo. El concepto abstracto de la culpa, que tan magistralmente había desarrollado Sófocles en *Edipo rey,* está ausente del teatro de Eurípides, en el cual las divinidades y los héroes tienen los mismos defectos de los hombres, reaccionan como ellos, no se encuentran sometidos al destino, sino provistos de conciencia subjetiva, y se rebelan contra la injusticia que proviene del más allá.

Los personajes de Eurípides dejan de tener grandeza para ganar en humanidad, y sus sentimientos y sus pasiones constituyen su auténtico conflicto, que más de una vez alcanza, conscientemente, caracteres patológicos, como la demencia o el erotismo, enfermedades del alma que por vez primera aparecen en el teatro con toda su anormalidad. Los personajes son objeto de un proce-

so de exageración de sus caracteres individuales, y al tratarse de figuras ya conocidas a través de la leyenda, de la poesía épica o de la tragedia anterior, se convierten casi en caricaturas: en Eurípides, Menelao es un loco, Helena una cortesana, Orestes un criminal, Casandra una neurasténica, Jasón un oportunista, Medea una sabihonda. Los antiguos héroes han pasado a ser humanos miserables, y lo que en Esquilo o Sófocles era desmesura ahora es patología o vileza. La tragedia *Orestes* (Ὀρέστης), en la que se complican y acrecientan los crímenes de la leyenda argiva, es significativa en su exageración de los caracteres. En el fondo todo ello es consecuencia del afán individualista de Eurípides, que se hace patente en el hecho de que el lirismo deja de ser patrimonio del coro para convertirse en manifestación del personaje.

La trama sufre una transformación paralela. Ya no es la línea sencilla y recta de sus predecesores sino un potente y complicado movimiento, con abundancia de escenas episódicas y con una ingeniosa intriga. Abundan los pasajes truculentos que, al no estar a veces muy justificados, denotan la afición del autor a un espectacular dramatismo. Simultáneamente aparece una tendencia a introducir en el cuerpo de la tragedia personajes o elementos que la hacen derivar hacia la comedia. El Heracles (Hércules) que aparece en *Alcestis* (Ἄλκηστις) da a la obra un curioso tono de tragicomedia. El realismo burgués, tan característico de Eurípides, ha llevado a la tragedia a este extremo, evidentemente rico en posibilidades, en matices y en variedad de la acción, pero que se aleja del clásico arte de Sófocles y del hieratismo de Esquilo.

El estilo de Eurípides es sentencioso y lleno de agudeza e intención. Sentencias en masa constituyen los parlamentos de algunos de sus personajes, al propio tiempo que las imágenes y las metáforas se desorbitan, incluso en momentos en los que no era preciso emplear un tono tan elevado. El mundo de los sofistas, tan denso y tan operante entonces en Atenas y en el que el propio Eurípides se había educado, irrumpe en el teatro, y el con-

cepto religioso y teológico de Esquilo cede ante la nueva filosofía al uso. En otro sentido la retórica, creada fundamentalmente con la finalidad de dar vigor y fuerza argumental al discurso forense, se apodera de los personajes de Eurípides, que a menudo pronuncian alegatos o acusaciones en que se advierten los recursos del orador ateniense. La defensa de sí misma que hace Helena en *Las Troyanas* (Τρωάδες) es un discurso de abogado.

Pero todo ello tiene, artísticamente, un valor inapreciable. El ímpetu de Eurípides, su fuerza dramática, sus escenas escalofriantes, sus enrevesados argumentos que tantas veces sólo puede acabar la aparición del *deus ex machina,* la realista miseria de sus personajes y su estilo sentencioso y campanudo, dan al teatro griego un tono que, aunque pierda en sublimidad y en mesura comparándolo con el arte de Esquilo y de Sófocles, se convierte en una experiencia de gran pureza literaria y de un insuperable mérito teatral. Con Eurípides se cierra un tipo de tragedia que, dentro de su categoría, no volveremos a encontrar en Occidente hasta que aparezca la figura de Shakespeare.

Aristófanes

Contemporáneamente a las tragedias de Eurípides en el teatro griego se daban a conocer las comedias de Aristófanes (nacido hacia el año 445, muerto poco después de 386). De las cuarenta y cuatro que compuso este ingeniosísimo ateniense, once han llegado hasta nosotros, y este repertorio constituye el único resto salvado de la llamada Comedia Antigua. Afortunadamente los antiguos consideraban que las comedias de Aristófanes eran lo mejor de aquel tipo de teatro, en el que colaboraron gran número de escritores de los que sabemos los nombres y algunos títulos de sus obras. Por lo tanto, al tratar de Aristófanes hemos de tener en cuenta que algunas de sus características, sin duda las más externas, han de atribuirse no precisamente a su arte sino a la condición del género, sobre todo por lo que se refiere a la diferenciación entre tragedia y comedia.

Frente a la gravedad de la tragedia se destaca el espíritu satírico de la comedia, que no es nuevo en la poesía griega por haber constituido la esencia del yambo, ni tampoco del teatro ateniense, si tenemos en consideración los dramas satíricos con que los trágicos remataban sus series de piezas, aunque se trata de obras bastante distintas de la genuina comedia. La tragedia, en cuanto a su trama argumental, se basaba casi exclusivamente en asuntos tomados del mito y de la tradición, y el espectador sabía perfectamente, desde el principio, cuáles serían su desarrollo y desenlace. Por el contrario, en la comedia, el autor inventa el asunto y su trama, crea personajes y los lanza a la acción. De ahí la necesidad y el prurito de originalidad, y de ahí también que en la comedia de Aristófanes podamos admirar, en primer lugar, la invención creadora, tanto de asuntos como de tipos, aunque unos y otros hayan sido arrancados de la realidad circundante en forma caricaturizada.

Del mundo de dioses y de héroes de la tragedia, que se desarrolla por lo común en tiempos pretéritos, Aristófanes nos sitúa en plena calle de la Atenas en que vive, poblada de personajillos ambiciosos, ridículos, fatuos, ignorantes, murmuradores, malvados o piadosos. La vida cotidiana se ha convertido en un espectáculo que hace reír y disfrutar a un público compuesto, precisamente, por los mismos personajillos que van apareciendo en la escena, como si se contemplaran en un monumental espejo. Si los atenienses desean la paz o la guerra, si se pelean en las asambleas, si roban al erario público o si se enzarzan en nuevas especulaciones filosóficas, Aristófanes lo recogerá y lo satirizará todo de un modo crudo y divertido en sus comedias, más con la intención de hacer reír al espectador —que siempre cree ver retratados los defectos de sus vecinos y no los suyos— que la de enmendarle de sus vicios y pasioncillas.

Al propio tiempo Aristófanes recoge toda la crítica pública: no tan sólo la conducta de determinados políticos o generales y

lo que modernamente llamamos el credo de un partido, sino también el carácter y las debilidades del pueblo. Sus personajes dicen lo que todos piensan e incluso lo que los atenienses, en aquella época de democracia, no se atreven a expresar en voz alta. Ataca a Pericles, a Cleón, ante quien todo el mundo tiembla, a los jefes de la democracia y todos los fundamentos de ésta: el Senado, la Asamblea, los tribunales, los magistrados y finalmente el pueblo mismo. Hombre de ideas conservadoras, nostálgico de tiempos pasados y heroicos, Aristófanes fustiga sin piedad con el chiste, la agudeza y la reducción a la caricatura la política dominante en su tiempo y los gobernantes, entre ellos el audaz Cleón, quien persiguió judicialmente al comediógrafo en los principios de su carrera, lo que en vez de escarmentarle le sirvió de acicate. En *Los caballeros* (Ἱππῆς) las ideas políticas de Aristófanes aparecen claras: el viejo y achacoso Demos (el «Pueblo») es víctima de la tiranía y de las trampas de sus esclavos, principalmente del Paflagón (retrato de Cleón), que se disputa el gobierno y la riqueza con otros dos, que en realidad son Nicias y Demóstenes, los cuales se alían con un patanísimo salchichero, que es el tipo más apropiado para señorear al Pueblo. En el fondo de esta transparente sátira se halla el coro de los caballeros, milicia reclutada entre jóvenes aristócratas, en los que el autor cifra la conservación de los más nobles ideales de tiempos pasados.

Aristófanes se atreve a decir en el teatro lo que nadie osaba manifestar en las asambleas. En pleno furor belicoso de la guerra del Peloponeso estrena *Los acarnenses* (Ἀχαρνῆς), en la que propugna declaradamente la paz, tema que volverá a tratar en *Lisístrata* (Λυσιστράτη) *y La Paz* (Εἰρήνη), aunque en ocasiones distintas. Pero no es sólo la política lo que puede hacer reír al público; también se prestan a la hilaridad y a los efectos cómicos las innovaciones que se adueñan de la ciudad y que los espíritus aferrados a la tradición no ven con buenos ojos. Entre estas novedades hay que destacar la nueva educación y la sofística y como

prototipo de renovador popular ahí está el mismo Sócrates. Presentar a Sócrates ridiculizado, rodeado de sus discípulos que lo adoran, siendo como era un personaje extravagante y maniático y que se codeaba con los ambientes humildes, era un éxito seguro. *Las nubes* (Νεφέλαι) tiene a Sócrates como personaje cómico central, aunque confundido groseramente con los mismos sofistas a quienes tanto combatió el gran pensador. Es posible que Aristófanes no se hubiera percatado todavía de la dimensión de Sócrates, pues unos años después encontraremos al comediógrafo departiendo amigablemente con el filósofo en el *Banquete* de Platón. La misma cordialidad que reinó entre Platón y Aristófanes nos demuestra que las burlas con que éste zahirió a Sócrates no se tomaron muy en serio.

Eurípides fue la gran víctima de la sátira literaria de Aristófanes. El trágico aparece como personaje en *Los acarnenses, Las Tesmoforias* (Θεσμοφοριάξουσαι) y, después de muerto, en *Las ranas* (Βάτραχοι). Su concepto del arte no podía tolerar que Eurípides abusara de los pasajes lacrimosos, que representara de un modo indigno a los héroes trágicos, con notas de crudo realismo, y que empleara un lenguaje alambicado. Esto último es lo que siempre se ha prestado con más facilidad a la burla, y Aristófanes carga las tintas empedrando literalmente sus comedias de versos y expresiones de Eurípides que, dentro de una trama burlesca, adquieren un tono francamente cómico.

La risa es una de las finalidades del arte de Aristófanes, y todo lo que pueda provocarla tiene entrada en su teatro. No en vano la comedia derivaba de las fiestas dionisíacas, desahogo de alegría y de juventud, y no en vano algunos filósofos definían por aquel entonces al hombre como el único animal capaz de reír. Su teatro está lleno de chistes, juegos de palabras y salidas grotescas, y no son raras las escenas de pura farsa y de humor gratuito en las que a veces da la sensación de burlarse de su propio público. Por ello hace evidentes concesiones a la estupidez del vulgo en esce-

nas de gruesa y chocarrera gracia, tanto por el lado sensual (los constantes chistes que provoca la singular huelga de esposas de *Lisístrata*) como por el francamente escatológico.

La acción de las comedias de Aristófanes tiene por lo común un movimiento rápido y variado. La comedia aparece dividida en dos partes: en la primera se desarrolla la intriga, y en la segunda se dan múltiples escenas, no rigurosamente enlazadas la una con la otra, pero unidas por la idea general y cada una con su efecto, al modo de los cuadros de una revista moderna. Sus personajes son típicos antihéroes, es decir, están adornados de virtudes negativas, en oposición al concepto trágico. Aristófanes escribe en puro griego ático, pues refleja el lenguaje coloquial de sus personajes y en este prurito de verismo no vacila en emplear otros dialectos cuando pone en escena personajes no atenienses. Su diálogo es de una vivacidad admirable y está salpicado de chistes, de ingeniosidad y de agudeza, y adquiere un tono extraordinariamente cómico cuando parodia el estilo de los trágicos, en primer lugar la grandilocuencia de Eurípides. Son notables los coros en que hace intervenir animales, como pájaros o ranas, en los cuales imita sus gritos y busca cómicas aliteraciones.

Menandro

Tras Aristófanes la comedia griega sufre una decisiva evolución que transforma fundamentalmente el género. Los antiguos distinguían tres etapas, denominadas Comedia Antigua, Comedia Media y Comedia Nueva, que hoy no podemos definir exactamente porque nos faltan materiales que permitan caracterizar a la segunda de las etapas, en la cual colocan algunos las obras escritas últimamente por el mismo Aristófanes. De hecho lo que nos interesa es reparar en las diferencias que existen entre las comedias de éste, que conocemos en rica proporción, y la producción de Menandro (que vivió entre 343 y 292 a. de J.C.), que ha llegado hasta nosotros, y que es considerado el típico representante de la Comedia Nueva. En el espacio de un siglo han des-

aparecido en la comedia la intención política y chocarrería para dejar paso a una especie de teatro de costumbres cuyo nervio es la complicación de una trama interesante. Varias son las razones que motivaron esta evolución. En primer lugar, tras la guerra del Peloponeso y los azarosos momentos políticos de Atenas, la opinión sufrió cierto apaciguamiento y dejó de constituir una garantía de éxito teatral la sátira de los problemas públicos y de los gobernantes. Por otro lado, la estabilización de la vida urbana y la acción educadora de los filósofos habían refinado las costumbres, lo que hacía menos aceptables la grosería y la obscenidad en la escena. Un espíritu más reflexivo y al propio tiempo más falto de fantasía ayudaba a hacer desaparecer la rica y libre imaginación de un Aristófanes, con lo que, si bien se perdía en valores literarios, se ganaba en el sentido de la mesura y la proporción de la obra de arte. En Menandro nos hallamos frente a un teatro más calculadamente construido y con una acción gradualmente planteada, desarrollada y resuelta, que se inspira en la construcción de la tragedia tal como la había dejado Eurípides. Los personajes concretos y definidos, como los políticos, gobernantes, filósofos y escritores que Aristófanes había puesto audazmente en escena, se sustituyen por tipos abstractos y casi estereotipados que están tomados de la realidad genérica, no de individuos determinados, como son el viejo avaro, el joven lleno de amoríos y de deudas, el soldado fanfarrón, el esclavo marrullero e ingenioso, la tercera, la doncella desventurada, la cortesana interesada, etc. La intriga argumental de la Comedia Nueva, aunque complicada e ingeniosa, se mueve entre asuntos muy limitados: las desventuras del joven que quiere casarse con su amante en oposición a los deseos del padre, pero con la ayuda de los enredos del esclavo; el reconocimiento como hijas de muchachas que fueron abandonadas cuando niñas; las calaveradas del viejo y sus trampas para que no se entere la mujer, etcétera.

De la obra de Menandro se conservan una larga serie de fragmentos, descubiertos principalmente a principios de nuestro siglo, y en estado algo coherente su comedia *El arbitraje* (Ἐπιτρέοποντες), excelente documento para comprender la vida íntima y familiar de la burguesía griega, en la que los caracteres están sagazmente observados y la intriga se desarrolla de un modo ágil y elegante. En 1958, gracias a un papiro egipcio, se dio a conocer una comedia íntegra de Menandro, *El Misántropo* (Λύσκολος), única pieza de la Comedia Nueva que poseemos entera. Es una obra graciosa, delicada y bien construida, con leve trama sentimental y clara intención moralizadora, manifiesta sobre todo en la última escena, donde los esclavos, con una burla que bordea la crueldad, logran humanizar al huraño e intratable misántropo Cremón. El ambiente rural en que se desarrolla y la atinada caracterización de los tipos, principalmente el del joven enamorado Sóstrato, coadyuvan al acierto de *El Misántropo,* primera muestra de la comedia europea de costumbres que nos es dado leer entera.

La Comedia Nueva, a pesar de ser un género francamente inferior a la aristofánica, es un fenómeno de gran trascendencia en la historia de las letras europeas. Imitación suya será la comedia latina, y así se irán perpetuando sus características más acusadas en la culta comedia elegiaca latina de los siglos XII y XIII, en el *fabliau* medieval y luego en la comedia humanística y en las acciones en prosa española que inaugurará *La Celestina*.

La prosa griega clásica

La prosa artística. Esopo

El cultivo de la prosa es en Grecia muy posterior al de la poesía. Los primeros monumentos de aquélla, textos de carácter sagrado, jurídico o político, carecen de importancia desde el punto de vista literario. En cambio, cuando parte de esta documentación deja de tener una mera función de archivo para transformarse en relatos que pretenden conservar el recuerdo del pasado, nace la historia, la cual, cuando sea cultivada por escritores de cierto genio y de intención constructiva, se convertirá en expresión literariamente importante. La historia y la filosofía constituirán los dos géneros más considerables de la prosa griega clásica, ya que en ella falta algo equivalente a la novela moderna y el teatro se escribe exclusivamente en verso.

Con la aparición de la prosa artística, en la que existen importantes obras historiográficas y filosóficas, la creación literaria pierde exclusivismo en su intención de suscitar un placer estético en aquel que recibe la obra del escritor mediante la lectura o la audición, y busca informar y convencer. El escritor no pretende ya, como pretendía el poeta, impresionar la imaginación o la sensibilidad sino responder a una curiosidad intelectual.

En el siglo vi a. de J.C. aparecen los primeros textos de prosa griega en los que es posible discernir una intención vagamente literaria. Los preceptos de los llamados Siete Sabios, en tomo de los cuales pronto surgieron toda suerte de leyendas, ofrecen algunas veces muestras de recursos estilísticos conscientes. En

aquella época se puede establecer la existencia de un escritor que, más que nada, es un personaje semimítico, el fabulista Esopo, cuyo recuerdo se llenó muy pronto de leyendas y de anécdotas de muy dudosa autenticidad y a quien se atribuían breves relatos en prosa con intención moral. Es posible que un núcleo primitivo de estas fábulas, o redacciones muy anteriores a las conservadas se remonten realmente a Esopo, cuya existencia se coloca en momentos de florecimiento de la poesía gnómica. Aparte de su valor como textos de moral popular, las fábulas esópicas, que ponen en movimiento animales y les hacen obrar y hablar como hombres, parecen brevísimas escenas de comedia y constituyen un documento precioso para comprender la intimidad y la vida cotidiana de los griegos. El conjunto de fábulas esópicas, que incluye refundiciones y elementos de tiempos muy diversos, gozó de una popularidad extraordinaria, no tan sólo por su carácter sencillo y moralizador sino también por constituir un muy divulgado texto escolar. Su influjo no ha conocido eclipses hasta nuestro tiempo, y puede afirmarse que adaptaciones y derivaciones de la fábula esópica son las primeras muestras literarias que conoce el hombre europeo en cuanto abre los ojos al mundo.

De todos modos no pisamos terreno firme, desde el punto de vista de la historia de la literatura, hasta que en la prosa griega aparecen los grandes historiadores y los grandes filósofos. Vamos a tratar de unos y de otros, pero como este libro no es ni una historia de la historiografía ni una historia del pensamiento filosófico, nuestra atención se concentrará en los valores estrictamente literarios.

La historia griega

Para los griegos el más remoto pasado eran la mitología y la leyenda heroica, y la epopeya en verso constituía la memoria de tiempos pretéritos y el testimonio verídico de hechos que nadie dudaba de que realmente acaecieron más o menos tal como los

narraban los poetas. Pero cuando Grecia se consolida estatalmente, se adueña de una empresa colectiva y se enfrenta con el mundo exterior, la colectividad realiza una serie de hechos importantes que constituyen historia en el aspecto más lucido y espectacular, y entonces, forzosamente, nace la historiografía de gran volumen y de ambición. La historia, al llegar a este punto, más que la narración de los hechos pasados viene a ser la narración de los hechos contemporáneos para memoria del futuro.

Como antecedentes de la historiografía griega se pueden señalar ciertas relaciones de viajes de los jonios destinadas a servir de guía a los navegantes y mercaderes, textos llamados *periplos,* en los cuales con frecuencia se narran costumbres de países lejanos, con marcada tendencia a la exageración; y los cronicones de los *logógrafos,* que trataban de las míticas fundaciones de las ciudades o de las genealogías de las familias nobles, lo que hacía que, en una prosa sencilla y sin pretensiones, se trataran temas del acervo legendario helénico.

Heródoto de Halicarnaso, a quien Cicerón llamó «el padre de la Historia», nació en una colonia dórica del Asia Menor el año 484 a. de J.C. y, tras haber viajado por tierras apartadas y poco conocidas por los griegos (Egipto, Siria, Palestina, Babilonia, Persia, orillas del Danubio, etc.), murió hacia el 425. Fruto de sus viajes y de su insaciable curiosidad son sus *Historias* (Ἱστορίαι), una de las obras maestras de la prosa griega. Heródoto se propuso fundamentalmente narrar las guerras entre los griegos y los persas, y en efecto en sus páginas se relatan, con curiosos detalles de carácter incluso individual, batallas famosas como las de Maratón, Termópilas, Salamina, Platea, etc. Pero el escritor, como afirma al iniciar su libro, pretende narrar no tan sólo los grandes hechos de griegos y bárbaros, sino también los sucesos curiosos, e interesado al propio tiempo en vaciar en sus páginas la infinidad de datos de toda índole que ha recogido en sus largas peregrinaciones por tierras de las que sus contemporáneos

tienen muy vaga información, el propósito inicial de las *Historias* se ve con frecuencia aparentemente interrumpido por largas digresiones sobre el pasado, usos y costumbres de pueblos exóticos, remontados incluso a sus orígenes, para encauzarse luego en la trama fundamental del extenso relato. Heródoto fue un espíritu esencialmente curioso y observador, y en sus viajes vio infinidad de cosas notables que consignó con cuidado y escuchó mil maravillosos relatos que nos ha transmitido fielmente (relatos en los que a veces sus informadores fueron poco veraces), y gracias a ello noticias geográficas, etnográficas y de costumbres se mezclan con toda suerte de fábulas, leyendas y patrañas, lo primero de excepcional importancia para el historiador del pasado, lo segundo de enorme valor para quien busca la poesía de los mitos y la belleza de lo fantástico. Porque si bien como historiador propiamente dicho Heródoto peca de no percibir los móviles políticos o económicos de los sucesos y se entretiene en anécdotas y detalles más o menos pintorescos, su empeño en que no se olvide la gloria de hechos bélicos que le eran muy próximos y muy caros da a su prosa un aliento heroico y un tono de epopeya que recuerda momentos de Homero, autor al que imita manifiestamente. Para Heródoto los hechos humanos, o sea la historia, dependen de la inmediata voluntad de los dioses, concepto providencialista que ya aparece en Homero y en Píndaro, pero que ahora se aplica a la historia, donde tendrá larga y fecunda fortuna.

Tucídides, que vivió entre 471 y 402 a. de J.C., aristócrata ateniense, aunque es poco posterior a Heródoto, da la sensación de pertenecer a una época muy distinta. Heródoto era un jonio con ligeros ribetes de aticismo, espíritu religioso, lleno de curiosidad e ingenuo y espontáneo; Tucídides, en cambio, ateniense típico y discípulo de sofistas, es un historiador penetrante, personalísimo y que explica las acciones de los hombres a base de móviles humanos. No en vano es considerado el mejor de los

historiadores griegos, y su obra *Historia de la guerra del Peloponeso,* dedicada a acontecimientos en los que él participó y construida a base de una información minuciosa *in situ,* es un documento histórico de un valor inmenso. Ordenado en su tarea, Tucídides narra los hechos con gran rigor cronológico, año tras año, y evita las digresiones que pudieran echar a perder esta cuidada disposición. Los personajes históricos intervienen en la *Historia* de Tucídides como si se tratara de seres creados literariamente: actúan con dramatismo, y pronuncian largos discursos, en los que el escritor no intenta precisamente reproducir puntualmente arengas que en realidad fueron proferidas, sino ofrecer al lector la medida humana y la actitud de los hombres en cuyas manos estuvo el destino político o militar. No se trata, pues, de una fidelidad seca a las palabras de los hombres públicos, sino un hábil recurso para perpetuar cómo pensaban, qué intenciones eran las suyas y para desplegar ante nuestros ojos su psicología. El recurso tuvo una enorme aceptación en la historiografía clasicizante de todos los tiempos. Tucídides, verdadero creador de Ja historia política, echa mano de todos los recursos a su alcance para aguzar su intención, sin apartarse de una rigurosa veracidad. La sucesión de los hechos, a veces entorpecida por empeñarse en seguir el relato año tras año (mejor dicho, estación tras estación), gradúa el interés al estilo del drama, y en esta sucesión encadenada se intercalan cuadros de precisa y orgánica fuerza sugestiva, como la famosa descripción de la peste de Atenas, de tanta fortuna literaria.

Muy distinto a los dos anteriores es el tercer gran historiador griego, Jenofonte, rico ateniense que vivió entre 434 y 355 a. de J.C., aproximadamente. Discípulo de Sócrates, por un lado, sobre el cual escribió un anecdotario titulado *Recuerdos de Sócrates* y una *Apología* sobre su muerte, y jefe militar en la famosa expedición de los diez mil griegos a través de Asia Menor, cuyas vicisitudes consignó en la *Anábasis* (Ἀνάβασις), Jenofonte es el prototipo de gran señor que se entrega a la literatura con cierto dile-

tantismo. Al fin y al cabo, las tres obras ahora mismo mencionadas revelan determinados momentos de la vida de Jenofonte de tal interés humano o histórico que se vio inclinado a hacerlos perdurar en estas bellas manifestaciones de elegante prosa ática. Como historiador propiamente dicho continuó la obra de Tucídides en sus *Helénicas* (Ἑλληνικά), en las que en modo alguno logró emular a su antecesor al incidir en cierta superficialidad, no mantener la objetividad requerida y perderse en consideraciones morales. Su obra maestra es la *Anábasis,* libro conocido también con el título de *Expedición,* o *Retirada, de los diez mil,* en el que narra la famosa acción militar, que él acaudilló, hablando de sí mismo en tercera persona (recurso que imitará César); es libro de extraordinaria belleza, de minuciosidad en los detalles y en lo anecdótico, en detrimento de la visión elevada, ya que el lector, si no está informado por otras fuentes, no acierta a comprender por qué motivo aquellos mercenarios griegos se hallan envueltos en tal aventura. Narrador delicado, aunque a veces monótono, Jenofonte logra momentos de gran emoción, como en la llegada de las tropas a la vista del mar.

Entre los varios libros de Jenofonte que han llegado hasta nosotros, de temas diversos, baste recordar la obra pedagógica llamada *Ciropedia,* o *Educación de Ciro* (Κύρου παιδεία), los tratados de economía, de política y de equitación, reveladores de un temperamento curioso y de un ingenio literario capaz de afrontar asuntos de índole muy variada.

Los filósofos griegos

Ocioso sería tratar de la importancia del pensamiento griego y querer exponer aquí, aunque fuera fugazmente, sus principales ideas, doctrinas y corrientes. Innumerables textos de prosa filosófica nos ha legado Grecia, escritos fundamentales para la historia del pensamiento humano y para el conocimiento de las ciencias. Todo ello es materia que hemos de suponer familiar a nuestros lectores, pero que no nos incumbe exponer pues nos llevaría

por caminos que nos alejarían de nuestro empeño en poner de relieve valores única y exclusivamente literarios.

Aunque tuvo algunos predecesores en su cultivo, Platón (427-347 a. de J.C.) es el creador del género llamado diálogo filosófico. El método de su maestro Sócrates, que llegaba al hallazgo de la verdad o a la imposición de sus ideas a base de la discusión con toda suerte de personas y en cualquier ocasión, da a los escritos que compuso Platón rememorando aquellas enseñanzas o imitando el procedimiento, una vivacidad sorprendente en la exposición filosófica. *Los Diálogos socráticos,* despojados de su contenido filosófico y considerados meramente como obras literarias, causan una primera impresión dramática. Sus personajes están perfectamente definidos y recortados, la conversación va de las exposiciones magistrales y lentas hasta el diálogo breve, cortado, lleno de interrupciones y de réplicas y contrarréplicas, y acaba con la victoria y la derrota verbal de los interlocutores. Todo ello se desenvuelve alrededor de un tema fundamental y superior, que puede ser la ciencia, la belleza, la poesía o el amor. En las calles o en los lugares públicos de Atenas se desarrolla esta especie de comedia de la inteligencia que presenciamos en los cuarenta y dos diálogos de Platón; comedia en la que aparecen tipos risibles, como algunos de los sofistas, cuya vanidad, vacuidad y fatua arrogancia son destruidas por el agilísimo ingenio y aparente cazurrería de Sócrates, que los zarandea de un lado para otro, los hace caer en toda suerte de contradicciones y opone a sus peregrinas opiniones su sabia y superior doctrina. Al lado del maestro, que perora sin cesar, Platón nos hace conocer al coro de sus admiradores, por lo general jóvenes ávidos de saber, que aspiran al mejor conocimiento de las cosas, pero que siempre tienen sus rasgos peculiares y distintivos. A toda esta variedad de tipos corresponde una buscada y lograda variedad de estilos de expresión, aspecto en el que Platón se complace cuando hace hablar a los sofistas campanudos y grandilocuentes tal como disertaban

en realidad, y casi llega a la caricatura sin necesidad de exagerar los defectos, sino escogiéndolos y reuniéndolos hábilmente. Hasta tal punto es certero en hacer hablar a cada cual tal como le corresponde que el discurso que en el *Fedro* se pone en boca de Lisias imita tan perfectamente el estilo de este orador que se llegó a creer que se trataba de una obra auténtica, hoy perdida, intercalada por Platón en el diálogo.

La extraordinaria elegancia de la prosa de Platón, cuando es él quien habla, difícilmente puede reproducirse en una traducción. En su sencillez, su familiaridad, e incluso sus leves incorrecciones, se advierte siempre un aliento poético y una sorprendente exactitud en la expresión de la idea. Él supo aunar la sublimidad a la expresión graciosa y elegante, lo que da a su frase una dulzura inconfundible y hace de él uno de los primeros estilistas griegos.

En este aspecto queda muy por debajo de Platón su discípulo Aristóteles (384-322 a. de J.C.), una de las inteligencias más preclaras del género humano y cuya importancia en el pensamiento europeo es de sobra conocida. Aristóteles, cuyas obras sobre técnica literaria, como la *Retórica* y la *Poética,* son no tan sólo unos documentos de la más alta importancia para conocer las ideas literarias de los griegos sino también unos cánones preceptivos que, mejor o peor interpretados, han tenido una enorme trascendencia durante siglos y siglos, no fue un gran escritor. Su estilo no es ni rico, ni brillante ni emotivo, y su prosa no se caracteriza por la pureza; en cambio, cerebro organizado filosóficamente, su expresión es siempre exacta y precisa y su léxico apropiado y nuevo para el sinfín de materias sobre las que escribió; se le considera el creador del vocabulario filosófico y científico de Grecia, que es lo mismo que decir de todo el mundo civilizado.

La oratoria griega

Donde la prosa griega de la época del esplendor de Atenas se muestra con una mayor tendencia a la artificiosidad y a la ornamentación literaria es en la oratoria. El carácter de los griegos, entusiastas de la conversación, del diálogo y del puro juego verbal, estaba excepcionalmente predispuesto a convertir la necesidad de hablar en público en un arte lleno de recursos, matices, calculados efectos expresivos y finalmente regularizado en unas normas y principios para llegar a cuyo conocimiento era preciso un aprendizaje y una severa práctica. La retórica, como su nombre indica etimológicamente, nació como ciencia de la oratoria, origen y concepto que, tiempo después y durante varias ocasiones de la historia del arte de escribir, se confundirá con la literatura toda y creará curiosos equívocos. El orador griego tomaba la palabra o bien para imponer una idea política en la asamblea que regía los destinos de su país, o bien para defender o acusar en un pleito, o bien, finalmente, para conmemorar en una fiesta pública un hecho glorioso. Siempre, pues, aspiraba a convencer a un auditorio que podía serle francamente hostil, o bien a conmover a una muchedumbre. De ahí los tres géneros oratorios: el deliberativo, en el que el orador ha de tratar asuntos de guerra y de paz, de la hacienda nacional, de los problemas de la patria; el judicial, en el que ha de argumentar a base de los principios del derecho para reparar la injusticia; y el epidíctico, en el que se ha de dedicar al elogio, al panegírico y al encomio. El primero de estos tres géneros, el deliberativo, sólo pudo desarrollarse dentro de un régimen democrático como el griego, en el que el ciudadano participaba en la tarea común de la ciudad-estado. El género judicial revistió en ciertos casos una curiosa peculiaridad: la ley obligaba al ciudadano a tomar la palabra personalmente, como acusador o como acusado, cuando era objeto de un conflicto judicial; pero llegó un momento en que, habiéndose complicado la legislación, no todos los atenienses eran capaces de exponer sus razones ante un tribunal, y surgió así la clase de los llamados

logógrafos (que nada tienen que ver con los historiadores anteriores a Heródoto también así llamados), especie de abogados que redactaban los discursos que tenían que pronunciar los ciudadanos que se veían obligados a perorar frente a los tribunales.

Lo esencial es que el orador, en todos los casos, tenía que argumentar sus razonamientos con sutil ingenio y persuasión y debía ganarse a un auditorio, atento no tan sólo a la evidencia de la razón que le asistiera sino también, y muchas veces principalmente, a la fuerza emotiva de su palabra y a la belleza de su dicción, aspecto este último al que el ciudadano ateniense era singularmente sensible. De ahí que discursos que hoy llamaríamos parlamentarios y defensas forenses hayan llegado hasta nosotros con unos valores literarios que se superponen al interés histórico o jurídico que pueden encerrar.

Se tiene noticia de muchos oradores griegos. Entre los anteriores a Demóstenes merecen citarse Andócides, que se defiende hábilmente de acusaciones de impiedad, y Lisias, retórico en sus oraciones epidícticas pero extraordinariamente sencillo, espontáneo y gracioso en sus discursos judiciarios, en algunos de los cuales traza unos inolvidables y minuciosos cuadros de la vida familiar ateniense que constituyen no tan sólo un documento de primer orden sino también una especie de promesa de lo que más adelante se llamará literatura costumbrista. Isócrates, gran maestro de oratoria, llevó a cabo una real innovación en la retórica al someter la prosa discursiva a una calculada medida y a un ritmo especial, alargando el período y subdividiéndolo en miembros equilibrados, en demanda de una expresión amplia, armoniosa y bien redondeada. Discípulos de Isócrates fueron Iseo, Licurgo e Hipérides.

El orador más elocuente que recuerda la historia fue Demóstenes (384-322 a. de J.C.), figura de capital importancia en la política de Atenas. Orador por voluntad, a fuerza de vencer su timidez y ciertos defectos físicos, Demóstenes empezó su carrera

como logógrafo, pero pronto la vida política le llevó a cultivar el género deliberativo. Sus arengas más famosas son las que, dedicadas a combatir los designios del rey Filipo de Macedonia, han pasado a la historia con el nombre de *Filípicas* (Κατὰ Φιλλίπου) y el discurso llamado *Por la corona* (Περὶ τοῦ στεφάνου), en el que defiende toda su vida pública contra las acusaciones de su adversario el orador Esquines. Difícil es formarse una cabal idea de la potencia oratoria de Demóstenes a base de la lectura de sus arengas conservadas; sus contemporáneos nos informan, impresionados o incluso criticándolo, del «delirio báquico» de que era presa cuando pronunciaba sus discursos, de sus gritos, de sus extremadas manifestaciones de dolor y de su furia. Al parecer escribía previamente sus piezas, y las pronunciaba aprendidas de memoria, aunque, cuando era preciso, improvisaba con soltura. Por otro lado, es posible que en el momento de hablar verificara cambios notables en el texto antes redactado y aprendido, pues sus enemigos le echan en cara el empleo de expresiones insólitas y bárbaras que no se rastrean en los discursos conservados, concesión hecha sin duda a necesidades de atracción popular y de vehemencia callejera. Su oratoria es esencialmente persuasiva, y a ello dedica todo su esfuerzo, su saber y su arte, y no deja paso a elementos marginales o puramente embellecedores del discurso que pudieran desviarle en este recto camino que le lleva a convencer, destruyendo implacablemente cuanto pueda oponerse a su idea y fortaleciendo ésta en una tumultuosa coordinación de argumentos de toda suerte. La frase se amolda y varía según la intención o la necesidad, y del amplio período isocrático llega a la brevedad incisiva o la pura interrogación; pero siempre, aun en aquellos trechos en que la dicción parece más espontánea o improvisada, leyes de eufonía y calculada distribución de sílabas largas y breves, dan a la frase de Demóstenes una singular armonía y una feliz acomodación a la idea o al tono. Las paradojas, los diálogos fingidos o verdaderos que

intercala en la peroración, los breves razonamientos demostrativos, los retratos, las descripciones de hechos o de costumbres, dan a los discursos de Demóstenes una viva variedad siempre sometida a una estructura magistral y perfectamente equilibrada. Una gran claridad de ideas y una total convicción en la validez de sus argumentos producen como resultado esta oratoria tan vigorosa y contundente que ha hecho de Demóstenes el modelo y paradigma de los oradores de todos los tiempos.

Los antiguos afirmaban que con Demóstenes sólo podía ser parangonado su rival Esquines, pero los discursos de éste que han llegado hasta nosotros no nos permiten corroborar tal opinión. Situado políticamente frente a Demóstenes parece que sus éxitos se debían en gran parte a su prestancia personal y a su sonora voz, cultivada en los años en que fue actor de teatro trágico («hermosa estatua de cómico eminente», le llamaba su elocuente rival). Sus discursos conservados ofrecen ciertas bellezas, pero son desiguales y tienden a la vaciedad.

La literatura de los alejandrinos y los inicios de la latina

La literatura alejandrina o helenística

De fines del siglo IV a fines del I antes de nuestra era, la literatura en lengua griega se desarrolla dentro del mundo y del concepto cultural que se acostumbra denominar alejandrino, por ser la ciudad de Alejandría uno de sus focos principales, o helenístico, por abarcar un vasto conjunto de tierras que han sido helenizadas, o sea atraídas a formar parte de la cultura griega. La empresa imperial de Alejandro de Macedonia, aunque fugaz y sin consecuencias políticas duraderas, hizo que en los reinos surgidos tras la inmediata desmembración del efímero imperio se crearan auténticos centros de la cultura griega, la cual dejaba de quedar circunscrita a Atenas, la «ciudad-estado», como casi exclusivamente lo estuvo en la época anterior, para adquirir una amplia zona de florecimiento en las tierras bañadas por el Mediterráneo oriental. Los principales focos de esta cultura fueron las ciudades de Alejandría, en Egipto, cuyo nombre perpetuaba el de su fundador; Pérgamo, Antioquía, Pella de Macedonia, Samos, Siracusa de Sicilia, etc. En tan distantes puntos se hablaba y se cultivaba la lengua griega, en su variedad común, o *koiné,* tipo de lengua oficial, basada en el dialecto ateniense, que si bien no tiene la flexibilidad y la belleza del medio lingüístico empleado por los grandes clásicos atenienses, ofrece una artificial uniformidad y es apta para todo género de expresión literaria.

En pocos años Alejandría se convirtió en una de las ciudades más bellas y más cultas del mundo y albergó a toda suerte de artistas y científicos, ejerciendo una auténtica hegemonía espiritual. Baste recordar su famoso museo y su fabulosa biblioteca (con más de medio millón de libros), creaciones debidas a la protección que dispensaron a la cultura los Tolomeos Lagidas, Filadelfo y Evérgetes. Alrededor de estas instituciones se agrupa una corte de hombres doctos y estudiosos, enamorados de la antigua civilización ateniense, gracias a cuyo esfuerzo los autores clásicos son minuciosamente estudiados, comentados y editados, y, lo que es de capital importancia, transmitidos a la posteridad. De ahí la brillante escuela de filólogos y gramáticos alejandrinos, entre los que se cuentan los bibliotecarios Zenódoto de Éfeso, Apolonio de Rodas —de quien trataremos como poeta épico—, Aristófanes de Bizancio, Aristarco de Samotracia, el más ilustre de todos y cuyo nombre todavía se emplea para designar a un crítico severo e inflexible, etc. La historia de la literatura les debe importantísimas noticias, codificaciones de géneros literarios y de la ciencia del lenguaje y un valioso esfuerzo en pro de la pureza de los textos de los autores antiguos.

En otro tiempo se consideró la literatura alejandrina o helenística como una literatura de decadencia. En efecto, en ella no se encuentran genios como Homero, los tres grandes trágicos o Platón, pero si bien carece de personalidades de tan extraordinaria dimensión, es innegable que la literatura alejandrina nos pone frente a una nutrida serie de escritores ingeniosos, de refinado gusto y de talento creador. Evidentemente cierto barroquismo sustituye al clasicismo ático, el refinamiento a la genialidad, pero la poesía mantiene una exquisita perfección formal y una peculiar elegancia, como producto de una sociedad culta e inteligente. En muchos aspectos la literatura alejandrina se perpetúa en la latina, en la cual varios géneros y buen número de grandes escritores no tendrían explicación sin aquélla.

Apolonio, llamado de Rodas, pero nacido en Alejandría en tomo al año 297 a. de J.C., donde desempeñó el cargo de bibliotecario, es el más conspicuo representante de la poesía épica en una nueva modalidad que se impondrá durante siglos. Su poema *Los argonautas,* o *Argonáuticas* (Ἀργοναυτικά), en el que en verso hexámetro se narra la expedición de Jasón a la Cólquida, en demanda del vellocino de oro, y los amores del héroe con Medea, está concebido, en principio, como una imitación de la epopeya homérica (tan admirada, estudiada y comentada por los alejandrinos). Apolonio de Rodas pretende adaptar el género épico a las exigencias y consideraciones de su tiempo, pero así como en Homero la leyenda mitológica es una herencia tradicional, profundamente sentida por el poeta y por su público, y aquél es en cierto modo la voz colectiva de éste, el escritor alejandrino es un erudito, que sabe perfectamente que el tema que tiene entre manos es fabuloso y que lo ha aprendido en libros. La erudición de Apolonio de Rodas se transparenta constantemente en su poema, en el que abundan explicaciones a base de etimologías y descripciones librescas. Precisamente, los evidentes méritos literarios de *Los argonautas* hay que buscarlos en los momentos en que el autor abandona su pretensión de emular a Homero y de hacer epopeya, es decir cuando se revela el poeta lírico y el sagaz psicólogo. Las escenas en que describe la pasión amorosa de Medea —modelo de la Dido virgiliana— tienen una notable fuerza y un patetismo poco común, y en ellas se funde la delicadeza idílica con el atisbo psicológico; no en vano su heroína participa de las características aparentemente contradictorias de ser una jovencita apasionadamente enamorada y una experta en artes mágicas.

La ciencia anula la poesía en el poema que escribió Arato sobre los *Fenómenos y pronósticos,* obra de inspiración hesiodiana cuyo mayor interés literario reside en la narración de algunas le-

yendas y en haber proporcionado materiales a las *Geórgicas,* de Virgilio.

En Sicilia, donde desde antiguo la cultura griega se desarrollaba fecundamente, nace un nuevo género poético que constituye una de las más importantes creaciones de la literatura alejandrina o helenística: el *idilio*. Tal palabra significa «piececita», y realmente se trata de breves cuadros en los que se pinta una plácida escena campestre frecuentemente dialogada entre pastores o campesinos. Aunque es posible que en el nacimiento de este género interviniera el influjo de mimos o rudimentarias escenas dramáticas representadas por campesinos sicilianos, es evidente que el idilio cultivado por los poetas alejandrinos supone una sociedad culta y urbana que busca en la placidez de los campos y en la pretendida ingenuidad de quienes los cultivan una huida de la realidad cotidiana. El principal autor de idilios es Teócrito de Siracusa (c. 310-250 a. de J.C.), que vivió en la corte de su rey Hierón II y en Alejandría, y fue discípulo de varios ilustres sabios, entre ellos Arato. Frente a la grandeza de la epopeya, que en vano intentaba restaurar Apolonio de Rodas, y a la elevación trágica del teatro, cuyos últimos destellos se apagaron al morir Eurípides, Teócrito opone la visión de la vida cotidiana campestre con un realismo frenado por un delicado refinamiento. La grandiosidad y la intensidad son sustituidas por la delicadeza. Teócrito ofrece un repertorio rico y variado en situaciones y en estilos: en *Las hechiceras* trata de una apasionada jovencita que busca en la magia cómo atraer a su enamorado; en el *Cíclope* el temeroso monstruo de la epopeya languidece de amor por Galatea; en *Heracles niño,* los *Dioscuros,* el *Epitalamio de Helena* se capta un momento de antiguos y extensos temas legendarios. El arte de Teócrito aparece con singular personalidad en los idilios de tipo rústico, o sea los *bucólicos,* cuyo tema esencial es la contienda musical o poética entre dos pastores. Aquí el poeta recoge la vieja costumbre popular, todavía existente en medios campesinos,

de cantos a desafío, verdaderas competiciones de habilidad en el tañer de instrumentos de viento o improvisar poéticamente, y la eleva a dignidad literaria sometiéndola a versos de construcción sabia, a un lenguaje depurado y a un estilo culto. El pastor se ha convertido en personaje literario, y gracias a Teócrito y a su imitador Virgilio, lo seguirá siendo durante siglos. En el poeta alejandrino los pastores tienen todavía una serie de lazos que los unen a la realidad, y aunque a veces parece que estén a punto de hablar como cortesanos, no lo son aún, pues permanecen en el estado de campesinos cuyos diálogos ha barnizado un poeta culto y en sus discusiones parece temerse, en algún momento, que lleguen a las manos. La naturaleza es retratada con un profundo amor y con especial complacencia en reproducir, a base de admirables recursos estilísticos, sus efectos sensoriales: su rumor, su colorido y su aroma.

Teócrito tuvo buenos seguidores, en primer lugar los autores de idilios que, al parecer con poco fundamento, se atribuyeron al poeta. Destaca el llamado *Oaristis,* diálogo entre una pareja de jóvenes pastores, en el que la sensualidad y la ingenuidad se unen con una belleza incomparable. Mosco de Siracusa es famoso por su idilio *Eros fugitivo,* graciosa ficción del pregón que hace público Afrodita reclamando a su hijo, el Amor, que se ha escapado de su lado, como un esclavo que huye de su amo. Bión de Esmirna es autor de un *Canto fúnebre en honor de Adonis y* de un *Epitalamio de Aquiles,* poemitas no exentos de emoción y de refinado y armonioso estilo.

Los poetas bucólicos ofrecen, dentro de la literatura alejandrina, la singular nota de disimular la erudición y la información libresca. Eruditos todos ellos, tuvieron el acierto de desprenderse de la pedantería y de la ostentación de su saber para cifrar todo su empeño en producir una poesía espontánea y delicada. Distinto es el caso de Calimaco (c. 310-340), autor de más de ochocientas obras sobre temas históricos y filológicos y cultivador de

toda suerte de géneros literarios, desde la tragedia y la epopeya hasta los breves epigramas. Estos, sus himnos y sus elegías, son lo más notable de los fragmentos de su obra que han llegado hasta nosotros. Es un poeta de extraordinaria elegancia en la dicción, de notable elevación en sus evocaciones mitológicas, pero peca por su excesiva erudición y por su frialdad. Su *Himno a la cabellera de Berenice,* conocido gracias a una traducción latina de Catulo y a fragmentos originales hallados en 1929, gozó de mucha fama y se caracteriza por la ingeniosidad de la invención, especie de traslado de la fábula mitológica al acaecer de un suceso contemporáneo, y por su elegante artificiosidad.

Una de las obras más turbadoras y sorprendentes de la poesía alejandrina es *Alejandra* (Ἀλεξάνδρα), de Licofrón (que vivió aproximadamente entre los años 320 a 283 a. de J.C.). No se puede clasificar dentro de un género literario determinado porque participa de las características de la épica, de la lírica, de la tragedia, del apólogo e incluso de la historia, fusión típica de la época alejandrina. *Alejandra* es un poema en cerca de mil quinientos versos yámbicos en el que, introducida por un mensajero que informa al rey Príamo, toma la palabra la hija de éste, Casandra (aquí llamada Alejandra), y, presa de espíritu profético, lanza sus largos e irrefrenables vaticinios, en estilo buscadamente ininteligible, lleno de recónditas y elípticas alusiones mitológicas que se convierten en un río desbordado de audaces metáforas y que producen el efecto de un desvarío en el que el discurso se halla dominado por una fuerza misteriosa del trasmundo. El poema está construido con una calculada simetría, en la que sus diversas partes se equilibran casi matemáticamente en un premeditado esfuerzo de ordenación formal que busca contraste con su caótico contenido. La joven profetisa evoca la primera destrucción de Troya, vaticina la segunda (muerte de Héctor, de Troilo, de Príamo, la violación de la propia Alejandra por parte de Ayax: «… Ese día, como paloma, violentamente al nido del bui-

tre en sus corvas garras enloquecida seré arrastrada…»), los trabajosos regresos de los guerreros griegos a su patria, como el de Ulises y el de Eneas, a propósito del cual profetiza la fundación y futuro poder de Roma dos siglos antes de Virgilio, y discurre sobre las luchas entre Asia y Europa. La tragedia, principalmente la de Esquilo y Eurípides, ha influido en algunos aspectos de *Alejandra,* obra que ya los antiguos denominaban «poema oscuro», pero sin duda alguna Licofrón se inspira en el estilo sibilino de los oráculos, exagerando la grandilocuencia y la audacia expresiva y retorciendo la sintaxis con sorprendentes recursos estilísticos. El hermético y misterioso estilo de *Alejandra* nos lleva a un mundo de la más fascinante poesía, en el que los viejos mitos se diluyen en meras abstracciones; y la constante sucesión de vaticinios que apenas podemos comprender y relacionar crea el más irreal y abigarrado de los ambientes, comparable, salvando las distancias, con las medievales profecías de Merlín y las experiencias líricas de barrocos y de surrealistas.

Otros escritores de la época alejandrina

Ya tratamos antes (**véase pág. 82**) de la Comedia Nueva y de Menandro, el cual en ciertos aspectos puede ser considerado escritor alejandrino. En la prosa conviene destacar la personalidad de Teofrasto (c. 372-287 a. de J.C.), discípulo de Aristóteles y autor de gran número de obras filosóficas. Su libro *Caracteres* es un conjunto de una treintena de descripciones de defectos morales con detalles sobre las señales con que se manifiestan exteriormente. Es de notar el paralelismo que existe entre algunos de los tipos retratados por este moralista y determinados personajes de la comedia, precisamente en Menandro, que fue discípulo de Teofrasto. Entre los historiadores de la época alejandrina baste mencionar a Polibio (c. 201-120 a. de J.C.), testigo presencial de la guerra de Numancia.

La literatura clásica en lengua latina

No por un prurito de ordenación cronológica sino porque la evolución de la historia literaria europea lo exige así, después de tratar de los escritores alejandrinos o helenísticos pasamos a los primeros cultivadores de la literatura en lengua latina, interrumpiendo la sucesión de la expresada en lengua griega.

Con serias y numerosas razones se ha puesto en duda la originalidad de la literatura latina clásica. En efecto, los principales géneros literarios tratados por los latinos, epopeya, teatro y poesía lírica, son evidentes importaciones de la literatura griega y los escritores que los cultivan tienen conciencia de ello, ya que a sabiendas y sin pretender disimularlo imitan a los autores griegos. Grecia ejerce sobre Roma un avasallador influjo cultural desde las primeras manifestaciones de la literatura latina, debidas a escritores profundamente helenizados, y luego, en el apogeo espiritual romano, pocos son los escritores que no se forman en las escuelas helenas o bajo la dirección de maestros griegos establecidos en Italia. Solamente en la elocuencia, en la sátira y en la historia se advierte una fundamental originalidad de la literatura latina.

Todo ello, no obstante, es más aparente que real, y el problema no debe ser enfocado exclusivamente desde el punto de vista de la imitación y de la originalidad. De hecho lo que ocurre es que substancialmente la cultura griega y la romana son una misma cosa, un complejo espiritual que va desplazándose de Oriente a Occidente y que gracias al poder imperial de Roma se impone sobre todo el mundo civilizado. La epopeya, cuyas primeras manifestaciones conocidas las sorprendemos en Asia Menor con los poemas homéricos, reviste una gama de modalidades hasta ir a parar al andaluz Lucano. En realidad sucede que en el momento en que el pueblo romano adquiere su gran personalidad política, unificándose Italia a su mandato e imponiéndose la lengua del Lacio, la literatura en lengua griega se encuentra en una pendiente de decadencia y de amaneramiento, y lo que hace la lite-

ratura latina, desde sus inicios, es continuarla y darle nuevo vigor con su ímpetu de pueblo joven y su vehículo lingüístico nuevo y capaz de asimilar los medios de expresión de los griegos, entre ellos el verso hexámetro. La literatura latina, más que una «imitadora» de la griega es su «continuadora», y tal concepto existía con claridad en la mente de los romanos de toda la época clásica, ya que de hecho, ésta, literariamente, abraza todo el complejo grecorromano.

Por esta razón los principales géneros literarios ya se dan hechos en cuanto aparecen en latín. Las primeras manifestaciones de la epopeya en latín podrán ser poco logradas, pero no son tanteos primerizos sino ensayos de adaptación de modelos griegos ya perfectos. Lo mismo ocurre en la comedia latina, continuadora normal de la Comedia Nueva griega y en la que con toda claridad se presupone el concepto de la «contaminación», tan significativo, del que se tratará más adelante. La lírica del tiempo de Augusto es una consciente continuación, en temas, recursos estilísticos y combinaciones métricas, de la lírica griega. Incluso el gran mundo poético de la mitología, básico en las literaturas clásicas, Roma lo extrae de Grecia y aunque lo modifique trasladando a una forma latina los nombres de las divinidades y lo amplíe con algunos elementos propios, sigue siendo el mismo y conservando el mismo valor literario.

Los primeros monumentos conscientes de la literatura latina aparecen después de la primera guerra púnica (264-241 a. de J.C.), es decir en una época en que en la Italia meridional florecía la exuberante literatura alejandrina y los escritores nacidos en Sicilia, como Teócrito, escribían maravillosamente en griego, su lengua natural. La literatura alejandrina será un modelo para los escritores latinos del tiempo de Augusto, que en muchos casos la llevarán a una insospechada perfección (como ocurre en Virgilio, por ejemplo, respecto a Arato y a Apolonio de Rodas y, con menos diferencia, respecto a Teócrito); pero es digno de tener en

cuenta que en los primeros tiempos la literatura latina naciente se halla más vinculada a la griega clásica que a la alejandrina. Los géneros más comunes entre los romanos en los umbrales de su cultivo literario son la epopeya, la tragedia y la comedia, o sea creaciones de la Jonia y de Atenas, de pleno clasicismo griego. Ello corrobora la impresión de que la literatura latina se engarza en todo momento con la griega deviniendo su lógica continuación y que en aquélla evolucionan y perduran los géneros creados por ésta. Roma buscará modelos en la literatura alejandrina cuando exista un ambiente de urbanismo y de refinamiento similar al que produjo aquélla, o sea en los días ya vecinos a la instauración del Imperio.

Primeras manifestaciones de la literatura en latín

Se tiene noticia de primitivas manifestaciones literarias latinas, reveladoras de un sustrato tradicional autónomo de la cultura griega, pero nos faltan documentos precisos y suficientes para poder enjuiciarlas certeramente. Las noticias más concretas se refieren a embrionarios tanteos dramáticos, de los cuales se hará mención más adelante.

Los primeros nombres de escritores conocidos de quienes se conserva algo de su producción nos llevan a la Italia meridional, fuertemente helenizada. Se ha apuntado que, mientras los ejércitos de Roma iban avanzando hacia el sur de la península, los escritores griegos nacidos o afincados en Sicilia se trasladaban al Oriente helenístico, tal vez huyendo de quienes para su refinamiento cultural podían considerar como bárbaros. Pero al propio tiempo, otros escritores del sur permanecían allí o se encaminaban a Roma y se entregaban al cultivo de la literatura en latín. Éste es el caso de Lucio Livio Andrónico (c. 275-200 a. de J.C.), oriundo de Tarento y llevado a Roma como esclavo de guerra, que tradujo la *Odisea* al latín en el autóctono metro saturnio y que escribió varias tragedias, de las cuales sólo conservamos nueve títulos, y comedias, de las que sabemos el nombre de tres. Su

producción dramática desarrollaba en latín temas de la tragedia ateniense y de la comedia nueva, y en general cuantas noticias se tienen de este escritor, de hecho griego por su formación y latino por su lengua, nos lo revelan como un transmisor de grandes temas literarios de Grecia a una Roma que está naciendo culturalmente y que se entusiasma por la civilización helena. De mayor dimensión literaria y de innegable originalidad es Gneo Nevio (c. 270-200 a. de J.C.), nacido y educado en el ambiente griego de la Campania, pero soldado en los ejércitos romanos en la primera y segunda guerras púnicas. Se conservan los títulos y fragmentos de nueve de sus tragedias y de treinta y tres de sus comedias, obras en las que, al lado del avasallador influjo griego, aparecen rasgos y algunos temas de carácter indígena. En verso saturnio escribió un poema épico sobre *Las guerras púnicas,* conservado fragmentariamente, en el cual trata de un tema del cual fue testigo (verdadera y originalísima innovación en la epopeya, que tan poca aceptación tendrá en tiempo venidero) y hace digresiones rememorando el mitológico pasado de Roma (la peregrinación de Eneas), hecho significativo por vincularse a la tradición homérica y augurar la *Eneida* virgiliana. Ya más tardío, en plena época de la expansión de Roma por Grecia, Quinto Ennio (239-169 a. de J.C.), nacido en la helenizada Calabria, cultivó asiduamente la comedia y la tragedia, pero su obra más importante son sus *Anales,* vasto poema sobre la historia de Roma, desde la fundación de la Urbe hasta las campañas de Escipión el Africano y la guerra macedónica. En los primeros libros, destinados a los orígenes romanos, la mitología era objeto de un desarrollo poético que, dentro de la pura tradición de la epopeya, se unía con temas locales. Con Ennio el hexámetro de origen griego ya se ha aclimatado a la lengua latina, en la que le espera una larga y fecunda vida.

Escasos son los fragmentos conservados de las sátiras que escribió Ennio, pérdida de lamentar pues se trata de uno de los po-

cos géneros al parecer genuinamente latinos. En cambio poseemos un millar de fragmentos de las que escribió Cayo Lucilio (148-102 a. de J.C.), rico patricio, nacido en los confines de la Campania, que vivió en una época de violenta agitación política. En sus sátiras aparece el ataque personal y directo, tanto a las clases altas como a las humildes, con independencia de carácter e imparcialidad y con intención moral o de crítica literaria. El estado fragmentario en que nos han llegado las composiciones de Lucilio (versos citados aisladamente como ejemplos gramaticales) hace difícil la valoración de su arte, por otro lado muy ponderado por los antiguos que pudieron leerlas en su integridad.

La prosa literaria latina tiene uno de sus primeros representantes en Marco Porcio Catón (234-149 a. de J.C.), llamado «el Censor», cuya actividad literaria fue varia y copiosa, tanto en el aspecto histórico como en el morid, jurídico, militar y agrícola (su tratado *De la agricultura* es la primera obra de prosa latina conservada íntegramente), y que tuvo fama de gran orador. Su prosa, seca y cerrada, sin adornos ni elegancia, revela su carácter austero, rígido y severísimo; pero lo más importante es su declarada actitud en oposición a la cultura griega, fruto de un intransigente patriotismo.

El teatro latino

Plauto y Terencio

Hemos visto que los más antiguos escritores latinos de que se tiene noticia escribieron comedias y tragedias, de las cuales se conservan solamente los nombres, y algunos fragmentos, lo que basta, en muchas ocasiones, para advertir que se trata de traducciones, imitaciones o adaptaciones de la escena griega a la latina. Pero en Italia existía, antes de la influencia helénica, un curioso teatro popular, algunos de cuyos tipos perdurarán en los grandes comediógrafos latinos. A este teatro popular pertenecen las representaciones, llamadas *atelanas* (de la ciudad de Atella, en Campania), improvisaciones hechas por actores que previamente ideaban una intriga y luego la escenificaban desempeñando cada uno su papel según su ingenio, pero no sometiéndose a un texto determinado. En esta clase de representaciones, que se divulgaron por toda la península, los personajes eran tipos establecidos como figuras grotescas representativas: Maccus, el tonto glotón; Buceo, el fanfarrón; Dossenus, el jorobado sabihondo; Pappus, el viejo ridículo, etc. Cuando el teatro de origen griego se impuso en Italia, las atelanas siguieron representándose al final de los espectáculos, como concesión a un género popular en boga, y al parecer siglos más tarde este tipo de teatro improvisado y tradicional dio lugar a la *commedia dell'arte* italiana.

En el norte de Italia, en la Etruria, se originó otro tipo de representación rústica, los *juegos fesceninos,* discusiones dialogadas en verso saturnio llevadas a cabo por campesinos con máscaras

en la cara en ocasión de ceremonias religiosas, principalmente bodas. Así como la acción era, al parecer, mínima, los juegos fesceninos se caracterizaban por su mordacidad y tono licencioso. Parece que estas representaciones dieron lugar a otro género, llamado *sátira dramática (satura),* que no debe confundirse con la sátira moral expositiva de que ya se habló. Los comediógrafos romanos cultos reprodujeron en versos latinos la comedia nueva de los griegos, o sea el teatro cómico característico de la época alejandrina. Estas comedias latinas fueron llamadas *palliatae* por cuanto ponían en escena personajes vestidos con el *pallium,* amplio manto griego, y en oposición a las *togatae,* de tema autóctonamente latino y con personajes vestidos con la toga, de las cuales desgraciadamente no se conserva ninguna, pero se sabe que tenían carácter tabernario.

El primer comediógrafo latino de obra conservada, Tito Maccio Plauto (c. 254-184 a. de J.C.), cómico vagabundo que en Roma adquirió una sólida cultura, es una de las figuras más considerables del teatro universal. De las ciento treinta comedias que al parecer escribió, veintiuna han llegado hasta nosotros, importante conjunto que nos permite enjuiciar su arte y su ingenio.

Todas las comedias de Plauto son *palliatae,* de fuente y asunto griegos, pero nada más lejos de una servil imitación. Escritor originalísimo y buen conocedor del pueblo romano, Plauto practica, frente a sus modelos griegos, lo que se llamaba la «contaminación», es decir, no se basa en el asunto y en los tipos de una sola comedia griega, sino que se inspira en las situaciones de varias que convengan a la intriga que está desarrollando. Toma los temas de la comedia nueva griega, pero precisamente de los autores más populacheros y menos refinados, y por lo tanto sigue en pocas ocasiones las huellas de Menandro, único testimonio conservado de aquel género helenístico. No obstante, en varias escenas Plauto revela su vinculación al teatro tradicional latino, como las atelanas, y poco preocupado por la verosimilitud

da un inconfundible carácter romano a sus personajes. Aunque la acción se desarrolle en Grecia o en el Oriente helenizado —tal como le imponían sus modelos—, su teatro está lleno de alusiones locales romanas, los personajes juran por divinidades latinas, hablan de legiones y de auspicios y siguen usos y costumbres que corresponden a los del público que escucha estas comedias. En el fondo, la veste griega de las comedias plautinas revela una actitud un poco novelesca, un intento de presentar ante el público ambientes lejanos, en los que es posible una peripecia que huye de lo real no por su inverosimilitud sino por su recargamiento y su complicación, ya que es característica de Plauto la acción intrincada hasta el extremo, feliz recurso para mantener siempre tensa la atención del auditorio. El arbitrario mundo griego de las comedias de Plauto presenta por lo común una sociedad burguesa, viciosa, decadente y grotesca, afincada en tierras y ciudades que en aquellos momentos iban ocupando las legiones romanas e incorporándolas a lo que más tarde sería el Imperio. Fijémonos en que tal actitud artística es muy propia para cosechar éxitos populares.

Pero los personajes de Plauto hablan como el pueblo romano de su tiempo, y hablan sin parar, con una verborrea maravillosa, llena de color, de matices, de refranes, de expresiones callejeras no raramente ordinarias y soeces. Varrón dijo que Plauto era insuperable en las conversaciones y Cicerón observó que sus personajes empleaban el lenguaje coloquial con tal despreocupación que a veces es casi imposible hallar medida en sus versos. Es fundamentalmente un autor cómico, que pretende hacer reír y que lo consigue todavía, al cabo de tantos siglos, y en lectores por lo general de cultura refinada y que no pueden percibir el sabor y la intención de su palabrería torrencial, aguda y esmaltada con retruécanos y juegos de palabras.

Los temas griegos, con cierto exotismo y con novelesca peripecia, y la verbosidad del pueblo romano confluyen en el arte

singular de Plauto. En Plauto hallamos la pura comedia de intriga, cuyo tema esencial es el reconocimiento de hijos perdidos en la niñez y reconocidos en la mocedad, como en *La soga (Rudens), El Cartaginesillo (Poenulus), La cesta (Cistellaria),* o bien las calaveradas de un joven de buena familia, por lo común con la complicidad de un esclavo, y no raramente reprendido por su padre, viejo verde que intenta apoderarse de sus conquistas amorosas pero que teme las iras de su esposa, como en *Las Baquis (Bacchides), Los asnos (Asinaria), Cásina, El mercader (Mereatar),* etc. Un mundo de alcahuetes y soldados fanfarrones, personajes burlados por astucias femeninas y por el vivísimo ingenio de los esclavos plautinos, aparece en escena en *El gusano (Curculio), Pseudolus, El soldado fanfarrón (Miles gloriosas)*. Cierta tendencia moralizadora y un ambiente de ternura y bondad destacan del resto del teatro de Plauto las comedias *Los cautivos (Captivi)* y *Las tres monedas (Trinummus)*. En *La marmita (Aulularia),* la avaricia es zaherida de un modo divertido e ingenioso. En el fondo es vano buscar en las comedias de Plauto en que se describen vicios y costumbres depravadas un intento moralizador. Pone en escena seres despreciables no con la finalidad de que, al exagerarlos grotescamente, el público sienta aversión por sus tachas y defectos, sino porque tales personajes son aptos para divertir a sus oyentes.

Anfitrión (Amphitruo) es reputada como la obra maestra de Plauto. En esta comedia, la mitología es despojada de su majestad y de su carácter sagrado para convertirse en farsa, llena de comicidad y de humanidad. El nacimiento de Hércules, uno de los semidioses de más impresionante sentido trágico y humano, es reducido a una desventura conyugal en bufo tono de farsa. La irreverencia que tal actitud literaria podía suponer para los antiguos pudo influir en el enorme éxito de esta comedia, admirada por escritores cristianos, muy leída en las escuelas de retórica medievales, inspiradora del mito del nacimiento del rey Artús de Bretaña y de obras de Camoens, Molière, John Dryden, Heinri-

ch von Kleist y Jean Giraudoux, autores de otros tantos Anfitriones que, si bien se vinculan a la vieja comedia plautina, no dejan de ser un interesante índice para reparar en las diferentes actitudes literarias de escritores de siglos diversos frente al mismo problema humano.

Publio Terencio Áfer (184-159 a. de J.C.), cartaginés llevado a Roma como esclavo, luego manumitido, adquirió una sólida cultura y se trató con la gente más ilustre de su tiempo; dedicó al teatro seis años de su vida, única actividad literaria que se le conoce, de la que fueron fruto seis comedias, repertorio que íntegramente ha llegado hasta nosotros. Frente a la fecundidad un poco alborotada de Plauto se encuentra la breve y cuidada labor de Terencio, poeta más reflexivo, más atildado y de arte más refinado. Las comedias terencianas se basan también en las producciones griegas de la llamada Comedia Nueva, siguiendo la práctica de la contaminación entre dos modelos de asunto o de situaciones similares. Menandro, que tan poca huella deja en el teatro plautino conservado, es una de las fuentes más explotadas por Terencio, naturalmente propicio para asimilar el teatro depurado y fino del comediógrafo griego.

Aquel fondo tradicional, sin duda derivado de las atelanas, que se advierte en las divertidas y populacheras comedias de Plauto, desaparece en el teatro de Terencio, que pretende crear una especie de comedia burguesa y sentimental, como se observa en *La suegra (Hecyra),* drama doméstico en el que escasean las situaciones cómicas y en el que tiene cierta preponderancia el fino estudio psicológico de los personajes, como ocurre también en el *Eunuco (Eunuchus)*. Teatro que aspira a agradar a los círculos de gente culta, el idioma se amolda al de aquellos ambientes y se esfuerza en la ingeniosidad de las conversaciones, en la gracia y la elegancia de la dicción y la trama tiende a hacer resaltar valores de refinamiento moral y la dignidad de las costumbres. Terencio pone en escena problemas morales, como las diversas actitudes

de padres e hijos que se subrayan en *Los hermanos (Adelphoe),* o el conflicto entre la austeridad tradicional de la generación de los viejos y la nueva libertad de los jóvenes, tan sagazmente expuesto en *El verdugo de sí mismo (Heauton timorumenos).* De complicado argumento y muy varia en sus contrastes es la primera comedia de Terencio, *Andria;* en cambio, en *Formión* la trama es sencilla pero animada por escenas de franca comicidad.

Los asuntos de Terencio son bastante parecidos y repiten los temas esenciales de la comedia nueva, o sea equívocas situaciones entre enamorados, padres que se oponen a las bodas planeadas por los hijos, niños robados y después inverosímilmente reconocidos, argucias de esclavos, etc., lo que nos lleva al mismo fondo de intrigas que nutre al teatro de Plauto. Pero Terencio no recarga tanto la acción, ni acusa grotescamente los caracteres, pues logra individualizar los tipos con acierto psicológico y con medida humana.

De la tragedia en lengua latina se tratará más adelante (**véase pág. 124**), cuando estudiemos a Séneca, su único cultivador de importancia.

La literatura latina en la época republicana

La poesía entre el arcaizante Lucrecio y el innovador Catulo

Dos grandes poetas latinos aparecen en la primera mitad del siglo I a. de J.C. en actitudes diversas y contrapuestas, el uno arraigado en la tradición fundamentalmente romana, Lucrecio; el otro atraído por la novedad de la poesía alejandrina, Catulo. Anteriormente a estos dos nombres, la literatura latina no nos ha legado ningún poeta de medida e interés permanentes.

Escasas noticias se tienen de Tito Lucrecio Caro (c. 98-55 a. de J.C.), de quien testimonios tardíos bastante suspectos nos informan de que se suicidó y de que redactó su famoso poema en los intervalos de lucidez que presentaba su locura. *De la naturaleza (De rerum natura)* quedó a su muerte en estado inconcluso y falto de revisión, tarea a la que, según se cree, se entregó Cicerón. Se trata de una epopeya científica y filosófica escrita en verso hexámetro, en la cual Lucrecio, con un vigor y a veces una destemplanza impresionantes, desarrolla de un modo personal las ideas físicas, morales y religiosas de su maestro Epicuro, a favor de las cuales intenta un ferviente proselitismo. Lucrecio, que abomina del arte insubstancial y que no lleve en sí una intención superior al mero placer literario o a la pura experiencia intelectual, cree que la poesía es un agradable recurso engañador, un halago o cebo para atraer al lector a unas ideas de carácter científico y filosófico en las que cree ciegamente y que quiere imponer, aun en pugna contra el más común opinar de sus contempo-

ráneos y en franca oposición a las creencias religiosas del vulgo, al que en el fondo desprecia. Su exaltado entusiasmo y la intensidad de su sentimiento hacen que lo que pudiera haber degenerado en una fría exposición filosófica se eleve a una brillante interpretación poética, llena de episodios vigorosos y que desborda incluso cuando desarrolla temas abstrusos y apunta genialmente en medio de disquisiciones prosaicas. Lucrecio ha dado a su libro este aliento poético con toda conciencia y con preocupación de escritor, a pesar de su creencia en el valor accidental de la poesía. Afirma en una ocasión: «No se me oculta cuán oscura es la materia; pero, con agudo tirso, una gran esperanza de gloria hirió mi corazón y, a la vez, le infundió un dulce amor a las Musas; instigado por él, con vivido pensamiento recorro ahora los descaminados parajes de las Piérides, de nadie antes hollados. Pláceme descubrir fuentes intactas y de ellas beber; pláceme coger flores recientes y tejer para mi sien una insigne guirnalda, como nunca las Musas ciñeron la frente de un hombre». La poesía de Lucrecio, trasunto de un drama personal, es, en efecto, de visión límpida y da una extraordinaria vida a todo cuanto cae en sus manos y a cuanto fantasea su intensa imaginación.

El estilo de Lucrecio es rudo y sus versos no son perfectos (sin duda por haber muerto el poeta antes de poder limar su obra); la austeridad se impone a la belleza formal y la concepción del arte, típicamente arcaizante, se vincula a la obra de Ennio.

El veronés Cayo Valerio Catulo (c. 87-54 a. de J.C.), de ilustre y rico linaje, dejó transcurrir su juventud en el corrompido ambiente de la sociedad refinada de Roma, entregándose a licenciosas amistades, con despreocupación y franca inmoralidad. Sus amores con Clodia —a la que llama Lesbia—, depravada esposa de un cónsul, versátil en sus sentimientos y pasiones, lograron crear una tragedia sentimental en el corazón de este joven despreocupado y alegre, de la que se siguen la evolución y las diversas situaciones en su colección de poesías, por lo general breves y

anecdóticas y escritas en metros variados. Temperamento distinto al de Lucrecio, Catulo, contemporáneamente, representa también una actitud literaria opuesta a la del genial autor de *De la naturaleza*. Las relaciones de Roma con Oriente habían fomentado de nuevo el conocimiento de la literatura griega y al propio tiempo la sociedad romana se hallaba en una situación muy similar a la de la sociedad alejandrina. Los jóvenes de las familias aristocráticas, educados en Grecia o por maestros griegos, hallaron muy adecuada para su temperamento y costumbres la poesía helenística y un grupo de ellos, los llamados «poetas nuevos» *(poetae novi),* o *neóteroi,* entre los que se contaba Catulo, el único con méritos suficientes para trascender, lograron imprimir una nueva modalidad a la lírica latina. En la poesía de Catulo vemos reflejada toda una sociedad, con sus gustos, sus tachas, sus vicios, sus pasiones y sus pasioncillas; una impresionante galería de tipos desfilan por sus versos, certeramente pintados y puestos en evidencia con toda claridad, aunque no siempre criticados, pues no raramente el poeta muestra su simpatía por la depravación de sus íntimos amigos y alardea de sus propios vicios. Pero en medio de esta epigramática visión social, Catulo va consignando su historia sentimental con Lesbia, llena de situaciones contradictorias, que van desde el enamorado arrobamiento y la exaltada pasión hasta la sátira cruda y descamada. Emoción y sinceridad son dos de las características más acusadas de la poesía de Catulo, pues éste escribe sus versos impulsado por sentimientos muy reales para cuya expresión sabe hallar ora una elegante delicadeza, ora una descarada procacidad, siempre en una dicción ingeniosa y llena de vida y de vigor. En el fondo, el libro de poesías de Catulo es una especie de diario íntimo, las más de las veces introspectivo y tenso, que nos pone de manifiesto tal cual es, sin intentos de desfiguración, la personalidad de un joven romano, culto, rico y vicioso, que parece cultivar la literatura como un adorno propio de su formación y de su condición social.

En el repertorio de Catulo se encuentran también poemas narrativos, como la adaptación de *La cabellera de Berenice,* de Calimaco, donde el poeta hace un verdadero alarde de maestría artística, y el *Epitalamio de Tetis y Peleo*. El alejandrinismo, que por un raro azar vuelve a ser una novedad en la literatura latina, marca un sello inconfundible en estas producciones narrativas de Catulo y señala un camino que seguirán luego varios líricos romanos.

Cicerón

La mayor perfección a que puede aspirar la prosa clásica de todos los países y épocas se encuentra cifrada modélicamente en los escritos de Marco Tulio Cicerón (106-43 a. de J.C.), nacido en Arpino, pequeña ciudad del Lacio meridional. Por encima de su vocación política y profesional y de su apasionamiento por la filosofía hay en la extensa y diversísima obra de Cicerón una total entrega a la literatura y, más concretamente, al arte de bien decir, de llevar la lengua a los más expresivos y bellos aciertos. Hombre de una curiosidad insaciable por todo lo espiritual, no le es ajeno ningún aspecto de la cultura, entendida ésta en el más universal de los sentidos; y el resultado de sus copiosas lecturas, de sus conversaciones con hombres doctos, de su actuación política y jurídica hablada e incluso la doméstica expresión de su vida íntima se traduce en una prosa de maravilla en la que la inteligencia y la pasión se equilibran en perfecta armonía. Al cabo de veintiún siglos el lector puede acercarse a los escritos de Cicerón sin que el contenido de ellos tenga para él ni el menor interés ni el menor sentido, sin que le intriguen sus asuntos ni le emocionen sus temas, pero por poca sensibilidad que tenga quedará prendido en la clara y robusta belleza de una prosa que discurre en perfecciones y primor. La sintaxis se ha convertido en un sorprendente juego mental que sólo pueden comprender quienes se hallan vinculados al mundo de la cultura occidental.

Cicerón ambicionó ser poeta, y jamás dejó de escribir versos, perfectamente construidos, de carácter autobiográfico e histórí-

co, pero ya sus mismos contemporáneos los criticaron. El creador de una prosa amplia, rotundamente armoniosa, rica y fluida, no acertó a limitar su desbordante expresión en la mesura del verso. Cicerón fue un apasionado por la filosofía. En sus viajes de estudios por Grecia y el Asia Menor helenizada, realizados en la juventud, tuvo ocasión de escuchar a maestros epicúreos, estoicos y académicos y en Roma frecuentó círculos en los que se conversaba fervorosamente sobre temas filosóficos. Ya vimos que se cree que se encargó de la revisión del poema de Lucrecio *De la naturaleza,* aunque de hecho no compartía la actitud del gran filósofo-poeta, pues fundamentalmente Cicerón fue un ecléctico con tendencia a las doctrinas de la Academia Nueva. En sus numerosos tratados pretendió dotar a la literatura latina de una especie de enciclopedia sobre los más diversos puntos de la filosofía, desde la política y el derecho hasta la naturaleza de los dioses y la moral, esfuerzo de síntesis de opiniones de grandes pensadores, de observaciones personales y de cierta sistematización que tuvo la virtud de hacer del latín una lengua perfectamente apta para la disquisición filosófica, como lo era el griego. En la filosofía encontró Cicerón un consuelo para sus dolores y una alta distracción en los momentos de ocio profesional y político. Sus tratados, por lo general en forma dialogada, al estilo de Platón, nos transmiten el elevado tono intelectual y la donosa elegancia de las conversaciones de los espíritus más refinados de la Roma de la mejor época. Sus *Tusculanas,* escritas en el retiro de una villa de la costa para ahogar el dolor que le produjo la muerte de su hija Tulia, tratan de la inmortalidad del alma, de la esencia y la manera de combatir el dolor, de las pasiones y de la excelencia de la filosofía, todo ello en estilo discursivo y con una reprimida y humanísima emoción. Los breves tratados sobre la *Amistad* y sobre la *Vejez,* en los que la actitud moral siempre se vincula a un problema inmediato y personal, son obras maestras de la prosa latina dentro de su superficialidad. En las obras filosóficas de Cicerón el

helenismo adquiere un nuevo impulso y una real vitalidad y se transforma en algo capaz de llegar a todos, de donde su auténtica «humanidad», en el sentido romano del concepto de la *humanitas*.

La gran vocación literaria de Cicerón, el entusiasmo que sentía por su arte y por su profesión de orador fueron los móviles que le impulsaron a escribir obras preceptivas sobre la retórica, como *Del orador, De la invención, Bruto,* etcétera, tratados basados no tan sólo en las enseñanzas de los antiguos maestros sino también en su gran experiencia. Las clasificaciones, normas y consejos de Cicerón se impusieron de tal suerte que se puede afirmar que su validez no ha menguado jamás.

La actividad de Cicerón como orador político y jurídico se desarrolla al largo de su vida pública, lo que equivale a decir en un agitado y decisivo período de la historia de Roma. Como abogado destacan sus discursos con referencia a los casos de Quintio, de Roscio de Ameria, del poeta Arquias, del pretor Verres, etc.; como político sus arengas contra Catilina (las *Catilinarias) y* contra Antonio (llamadas *Filípicas,* a imitación de las tan famosas de Demóstenes). La potencia oratoria de los discursos de Cicerón se capta todavía a través de los textos conservados; más que una argumentación vigorosa y convincente, campea en ellos una irresistible atracción, ejercida a base de ingenio, rotundidad, imprecaciones, notas sentimentales e irónicas y toda suerte de recursos aptos para emocionar y ganarse al auditorio. Se trata de una serie de victorias populares a base de inteligencia y de belleza y de una maravillosa exhibición del más alto poder de la palabra. La frase adquiere toda suerte de modalidades, acoplando intencionadamente la idea a un ritmo, perfectamente calculado y medido en atención a su sonoridad casi como si se tratara de expresiones versificadas.

Se ha conservado gran parte del epistolario de Cicerón, tanto por lo que se refiere a cartas enviadas a amigos suyos, como Ático y el cesaricida Bruto, como a su propia esposa Terencia. Lo

importante es que gran parte de estas cartas no fueron escritas con intención de que luego se publicaran, debido a lo cual podemos sorprender lo más íntimo del escritor, en sus afanes y alegrías, sus virtudes y sus debilidades, además de ser un documento histórico de primera calidad. Tanto los admiradores como los detractores de Cicerón (políticamente hablando) encontraron en su epistolario razones a su favor, prueba evidente del gran valor de estas cartas como reflejo humano del literato, guía psicológica que no existe para ningún otro gran hombre de la antigüedad (las epístolas de Séneca, por ejemplo, están redactadas para su difusión), y que hace que podamos comprender al orador romano casi como si se tratara de un hombre moderno. Las epístolas de Cicerón coronan su riquísima y variada obra literaria y acentúan en ella su valor humanístico. Cuando en 1345 las leyó Petrarca, no tan sólo modificó la opinión que tenía del gran escritor latino sino que le dirigió una impresionante carta, en latín, en la que aparecen conceptos como los siguientes: «Después de muchas y largas pesquisas encontré tus *Epístolas y* las leí ávidamente. Te he oído decir muchas cosas, muchas otras deplorar y en muchas variar de opinión, Marco Tulio; y si en un principio supe qué preceptor fuiste para los demás, ahora he comprendido cómo eras tú ante ti mismo».

Historiadores latinos

La magnífica historiografía latina adquiere sus caracteres propios cuando los que pretenden hacer historia se deciden a abandonar el verso y a adoptar la prosa, y se abre con dos notabilísimos escritores, César y Salustio, que se ciñen a narrar acontecimientos vividos por ellos y en los cuales ponen toda su pasión. Anteriormente a la labor de estos dos grandes historiadores Cornelio Nepote, hombre muy vinculado a la vida espiritual romana, escribió unas mediocres biografías de personajes antiguos y de alguno de sus contemporáneos.

Cayo Julio César (100-44 a. de J.C.), cuya vida e importancia histórica nadie desconoce, escribió varias obras —un elogio de Hércules, una tragedia sobre Edipo, un tratado sobre la analogía gramatical, una sarcástica réplica al elogio de Catón de Útica hecho por Cicerón, etc.—, pero sólo han llegado hasta nosotros sus *Comentarios a la guerra de las Galias (Commentarii de bello Gallico) y Comentarios a la guerra civil (Commentarii de bello civili)*. Era costumbre de los políticos y generales romanos escribir una especie de apología propia o autodefensa al terminar su gestión y tras haber llevado a cabo acciones importantes; de tales comentarios —que así se llamaban— los de César son los únicos que se han conservado, sin duda porque en ellos esta especie de informe adquiere un altísimo valor literario. Así pues, de un documento oficial el genio de Julio César ha hecho uno de los mayores primores de la prosa latina. No hay duda que en sus *Comentarios* César persigue una finalidad política y que los escribe pensando en sus partidarios y, más aún, en sus detractores. Hombre habilísimo, adopta una actitud ante la que tendrán que rendirse los más intransigentes entre estos últimos, o sea una absoluta veracidad, una calculadísima objetividad y una tajante sencillez, a fin de que los hechos no puedan parecer deformados por recursos retóricos. Como hizo antes Jenofonte, habla de sí mismo en tercera persona, lo que da al relato un tono desapasionado que produce la impresión de haber sido escrito por alguno de sus subalternos y le infunde una serenidad que obra inconscientemente en el lector. Jamás exalta su persona y hace que sea la exposición objetiva de los hechos lo que dé idea de su extraordinaria medida como general y como político, y con la misma sencillez imperturbable narra sucesos insignificantes y deslumbrantes victorias. Todo ello lo consigue César gracias al extraordinario primor de su estilo, verdadero alarde de sencillez, exento de cualquier rebuscamiento de forma, en el que nada sobra ni falta y todo está ordenado en una eficiente perfección que casi se podría denominar

estratégica. Cicerón, tan opuesto a César en política y en estilo, ya admiró de sus *Comentarios* la concisión luminosa y sencilla y la gracia, despojada, como de un vestido, de todo adorno oratorio. Militante en el partido de César, el historiador Cayo Salustio Crispo (86-35 a. de J.C.) nos ofrece una producción muy distinta. Fue hombre poco afortunado en el desempeño de cargos políticos y militares, administrador deshonesto y se enriqueció sin escrúpulos. En sus escritos, en cambio, hace gala de una rígida austeridad moralizadora, pinta con negros colores la inmoralidad de la época y se recrea en hacer resaltar los vicios de la aristocracia, por la que siente una franca animadversión tanto por sus ideas políticas como por su origen plebeyo. Retirado de la vida pública, y gozando de las riquezas que acaparó en el ejercicio de aquélla, Salustio escribe dos impresionantes monografías sobre hechos históricos que vivió de cerca: *La conjuración de Catilina (De coniuratione Catilinae) y La guerra de Yugurta (Bellum Iugurthinum)*. En la primera, con un vigoroso arte de escritor, pinta la corrupción de Catilina y la desmoralización de la aristocracia, y hace derivar tristes hechos históricos de aquellas causas morales. En la segunda narra la guerra de Roma contra Yugurta, rey de los númidas africanos. Salustio es un historiador que da un fuerte dramatismo a sus relatos, que escudriña psicológicamente a los personajes que describe, que insiste con apasionado calor en sucesos dé los que puede extraer consecuencias que le interesan y que siguiendo el estilo de Tucídides, historiador al que manifiestamente imita, intercala en el relato parlamentos inventados —pero que reflejan una verdad histórica— en los cuales su prosa adquiere una vivacidad sorprendente. Ora sentencioso, ora poético, abrupto y enérgico, Sahistio es un escritor personalísimo, con su bilis, sus prejuicios y su peculiarísimo temperamento, que tan diáfanamente se transparenta en su robusta prosa. El paduano Tito Livio (c. 59 a. de J.C.- 17 d. de J.C.) escribió una historia *Desde la fundación de Roma (Ab Urbe condita),* de cuyos 142 libros

sólo nos han llegado 35 y fragmentos. Obra de extraordinarios alientos y de grandes dimensiones, es un verdadero monumento a Roma, la patria cuyo amor siente fervorosamente, que ha sido parangonada con la *Eneida* de Virgilio. Livio afirma que se propone escribir la gesta del principal pueblo de la tierra para que el recuerdo de la gloria, la grandeza y la austeridad de los tiempos pretéritos sean un ejemplo para sus contemporáneos y así se eviten las tristes consecuencias que prevé en los síntomas de decadencia moral que advierte a su alrededor. Frente a la historia monográfica de César y Salustio, Livio emprende la orgánica y total narración de la historia de Roma, enlazando así con la tradición instaurada por los primitivos analistas, pero con más sentido crítico, informándose documentalmente mientras le es posible y sustituyendo el verso por la prosa. No obstante esto último, Livio mantiene un elevado tono dramático y en los momentos cumbre su estilo semeja una especie de epopeya escrita en prosa, no tan sólo por el entusiasmo, la grandiosidad de las descripciones y el aliento sino también por la intención artística. Livio es un historiador que más que informar pretende entusiasmar e influir en el ánimo del lector, llevado por su ardiente patriotismo y su austera moral. La retórica de Livio y su evidente ciceronismo reposan sobre una sincera emoción, y su lenguaje, perfecto, armónico y mesurado, es exuberante, vivo y majestuoso. Feliz mezcla de orador y poeta, de Cicerón y Virgilio, Tito Livio es el prototipo de historiador de época áurea, fiel a un pasado glorioso y empeñado en un glorioso futuro para su patria.

Un siglo más tarde Roma tiene otro gran historiador, Cornelio Tácito (c. 55-120), que vive en circunstancias históricas muy distintas a aquellas entre las cuales transcurrió la vida de Livio, de donde la gran diferencia que existe entre ambos escritores. En sus *Historias (Historiae)* y sus *Anales (Annales)* Tácito narra los acontecimientos sucedidos desde Tiberio hasta Domiciano, época turbia del Imperio en cuyos aspectos negativos se complace

llevado por su visión pesimista de la historia, por su inconformismo y ayudado por su penetrante análisis de las pasiones de personajes que a veces condena injustamente. Tácito escribe una historia fundamentalmente política y ante los hechos no se limita a relatarlos sino que inquiere sus causas y analiza las almas de los hombres que en ellos intervinieron, con tendencia a suponer móviles recónditos y a pintar con minuciosidad bajezas y vicios y a entretenerse poco en valores positivos. Su estilo es originalísimo, rico en recursos expresivos, en imágenes y en vocabulario, todo ello sabiamente ordenado para retener la atención del lector y hacerle reflexionar en aquello que a él más le preocupa. Su tratado sobre *La Germania* es una interesantísima descripción geográfica, histórica y etnográfica que constituye un documento de gran valor, y su *Diálogo de los oradores (Dialogus de oratoribus)* trata de la decadencia de la oratoria en su tiempo y por sus juicios y actitud literaria despierta un interés superior al de cualquier obra didáctica.

En época imprecisa Quinto Curcio Rufo escribe una curiosa biografía de Alejandro Magno concebida como una especie de novela en la que el autor, orientalizante y antisenatorial, se complace en narrar maravillas y aventuras y en moralizar a base de la próspera y adversa fortuna de su joven héroe. El exotismo y los prodigios que Curcio relata en estilo sencillo pero dramático y apasionado contribuyeron a la desfiguración legendaria que sufrió Alejandro en la Edad Media.

Entre los historiadores latinos posteriores conviene recordar a Cayo Suetonio Tranquilo (c. 69-141), autor de unas biografías de emperadores intituladas *Vidas de los doce Césares,* en las que se mezcla lo importante con lo anecdótico y se dan curiosas notas de pintoresquismo, muy interesantes para la comprensión de la depravada vida palatina.

La literatura latina en la época imperial

Virgilio

El mantuano Publio Virgilio Marón (71-19 a. de J.C.), nacido de familia modesta y labradora, se educó en Cremona, Milán y Roma. Siempre conservó cierto aire campesino y se desenvolvió con timidez por los medios urbanos. De regreso a su aldea natal estuvo a punto de ser expoliado cuando los veteranos de Augusto se repartieron tierras, pero gracias a su naciente fama de poeta el emperador le hizo recuperar las propiedades y le dispensó su protección. Consecuencia de este incidente es la primera obra conservada de Virgilio de atribución segura, su libro de *Bucólicas (Bucólica),* compuesto de diez églogas escritas entre los años 40 y 37. Se trata de diez delicados cuadros de vida pastoril imitados en gran parte y en lo más externo de los idilios de Teócrito, tanto por lo que se refiere a las situaciones como a la fraseología. Los pastores de Virgilio, no obstante, no son más que personas del cenáculo del poeta disfrazadas a lo rústico pero que conservan su espíritu, su sensibilidad, su gusto por las ingeniosidades y se expresan con preciosismo. Desde los tiempos antiguos los comentaristas han puesto de relieve quiénes fueron en realidad los personajes escondidos bajo los nombres de los pastores de las églogas, y así se manifiesta un ambiente mundano y sutil transferido artísticamente a una irreal Arcadia, típica fórmula de evasión de sociedades cultivadas y hastiadas de la vida fácil y urbana. Los elementos geológicos y vegetales que integran el delicado y sentidísimo paisaje de las églogas virgilianas se han resistido

a toda localización precisa y en algunos detalles no corresponden con los de las propiedades rústicas del poeta, demostración de que también se trata de un paisaje en cierta manera irreal, elaborado artificialmente en demanda de valores literarios. Ello es importante porque la naturaleza descrita por Virgilio sustituirá durante siglos a la contemplación inmediata y directa del paisaje en la poesía europea. Al propio tiempo en la concepción de las églogas colabora el epicureismo de Virgilio, con lo que la evasión del afán cotidiano se transfigura en la creación de un mundo aislado, sumamente individualista y con sus ribetes de egoísmo, o sea en la feliz Arcadia, copia de un ambiente irreal e inexistente. Toda esta arbitrariedad y todo este convencionalismo adquieren, no obstante una veracidad poética gracias a un esfuerzo y a una voluntad de arte, y a que en el fondo, tras la imitación de los alejandrinos, tras el disfraz de una sociedad culta y tras el epicureismo y la fantasía nostálgica, en Virgilio existía el hombre campesino que, por haber pasado parte de su juventud en la ciudad y por haber estado a punto de ser privado de su patrimonio rural, se situaba frente a la naturaleza con un innegable fondo de sinceridad.

Entre todas las églogas de Virgilio la cuarta tiene un interés excepcional por su elevación y por las interpretaciones esotéricas de que ha sido objeto. Excluido en ella el elemento pastoril, el poeta invoca a las musas sicilianas para «levantar un poco el tema de los cantos» y anuncia que ha llegado ya la edad de oro prevista por la profecía de Cumas y que va a recomenzar la serie de los siglos. Está a punto de nacer un niño que verá desaparecer la edad de hierro, que participará de la vida de los dioses y qué presenciará el mundo pacificado por las virtudes de su padre; el mundo mejorará y llegará a su edad de oro cuando este niño sea un hombre. Los padres de la Iglesia, entre ellos San Agustín, vieron en esta égloga el profético anuncio del nacimiento de Cristo, que sería el niño que inauguraría la edad de oro, y adujeron como

punto de apoyo ciertos oráculos sibilinos y determinados textos bíblicos de los que deducían que el nacimiento del Salvador sería profetizado por los gentiles. Es de notar que un pasaje mesiánico de Isaías (capítulo II) presenta sorprendentes similitudes con la égloga cuarta de Virgilio y que el poeta afirma que el nacimiento del niño se verificará bajo el consulado de Polión (que se inició el 40 a. de J.C.), del cual se sabe que estuvo en relación con el rey Heredes durante la estancia de éste en Roma. En realidad parece que el niño tan poéticamente augurado por Virgilio fue Claudio Marcelo, hijo de Octavia, hermana de Octavio, y la edad de oro vaticinada es simplemente la ya previsible esperanza del poderío y pacifismo de Roma, idea muy cara al poeta y presente en toda la *Eneida*. De todos modos la figura de un Virgilio profeta mesiánico fue cara a los eruditos medievales, que en ello encontraban un significativo nexo de unión entre la cultura clásica y la bíblica: Inocencio III citará, lleno de emoción, versos de la égloga cuarta en un sermón de Navidad; en la catedral de Zamora la efigie de Virgilio se halla entre la de los profetas del Antiguo Testamento, y Dante hará que Estacio, iluminado precisamente por la famosa égloga, diga a Virgilio: *Per te poeta fui, per te cristiano*.

El conjunto de las *Bucólicas* fue concebido y redactado por Virgilio como un todo con perfecta arquitectura y simétrica unidad. En cuanto a sus intenciones y sus temas, la bucólica primera corresponde a la novena, la segunda a la octava, la tercera a la séptima, y la cuarta a la sexta; la quinta y la décima, antítesis la una de la otra, constituyen el eje de este tan conscientemente estructurado conjunto. Además, si se suman los versos de grupos de cuatro bucólicas se halla, en varias combinaciones, el número 333, que entre los pitagóricos era misterioso y sagrado por ser la mitad de 666, que aproximaba a los iniciados a la música de las esferas. Todo ello es demasiado exacto para ser producto de la casualidad, pero no se ha advertido ni estudiado hasta hace unos pocos años, demostración evidente de que está demasiado escon-

dido, como algo misterioso, en la obra virgiliana, a la que no añade ni merma valor literario. Bien distinto es el caso de la también perfecta, pero diáfana y eficaz, estructura de la *Comedia,* de Dante, donde hay una obsesión numérica que se impone al lector como una síntesis de orden y de belleza. Advirtamos, finalmente, que a una mentalidad sana y digna no puede menos que repugnar la desviación moral de algunos de los pastores virgilianos, defecto que también aparece en el episodio de Euríalo y Niso de la *Eneida,* que Homero se hubiera dejado matar antes que cantarlo.

Tras las *Bucólicas* Virgilio escribió las *Geórgicas (Geórgica),* poema sobre la agricultura publicado a fines del año 28 y dividido en cuatro libros, que tratan del cultivo de los campos, de los árboles, de los animales y de las abejas, con frecuentes digresiones, como las dedicadas a los prodigios que siguieron a la muerte de César, el elogio de Italia, la narración de la fábula mitológica de Orfeo, etc. Roma, tras larga era de luchas internas y externas, ha impuesto la paz universal y ha hecho renacer el ideal de las antiguas virtudes de los campesinos itálicos; el hierro de las armas se transforma en arados y desde las clases dirigentes, entre ellas el poderoso Mecenas, protector de Virgilio, se planea una política agraria y fecunda. Instado por Mecenas y recogiendo un anhelo común, Virgilio se empeña en una obra vasta y de grandes alcances con la finalidad no tan sólo de adoctrinar sobre los cuidados del campo sino también, y primordialmente, de infundir amor a la tierra y a su trabajo. El mundo irreal, ficticio y de ambiente refinado y reducido de las *Bucólicas,* en el fondo meros juegos de ingenio, es sustituido por el mundo real del trabajo de una tierra que exige sudores y amor. El epicureismo de la egoísta Arcadia deja paso a un generoso ideal de paz y de vinculación a la tierra, ideal perfectamente realizable. El alejandrinismo juvenil de Virgilio expresado en las quimeras y en los disfraces pastoriles de las églogas desaparece en esta madurez del poeta en la cual domina

el sentido de la romanidad en una concepción eficiente de labor no exenta de un humanísimo sentido del dolor. Hesíodo, Arato, Varrón y en cierto modo Lucrecio influyeron en las *Geórgicas,* principalmente en su aspecto más técnico o didáctico; pero por encima de la información lo que vale en la obra es la visión poética, la transformación lírica del quehacer cotidiano en la que la naturaleza agreste se encara con el hombre. Cierta razón asistía a Séneca cuando dijo que en las *Geórgicas* Virgilio fue «menos cuidadoso de la exactitud que de la elegancia, pues no atendió tanto a enseñar a los agricultores cuanto a deleitar a los lectores».

Once años, desde el 29 hasta su muerte, dedicó Virgilio a su obra capital, el poema épico *Eneida (Aeneis),* fruto de una indomable tenacidad, y de una voluntad férrea empeñada en ofrecer a su patria una epopeya perfecta y de acuerdo con el momento histórico en que vivía. Virgilio quiso dar una versión poética y transcendente de Roma, en su pasado, su presente y su futuro, basada en un fondo legendario y en una serie de tradiciones que por una parte suponían a los romanos descendientes de los troyanos y por la otra a Augusto y a César, herederos directos de Venus y de su hijo Eneas. La concepción, llevada a un mundo legendario y mitológico, adquiría una eficiencia superior y permitía una visión elevada que se proyectaba en el pretérito nebuloso, en el presente radiante y en la promesa de un futuro lleno de luz. Ya en sus *Geórgicas* anunció su ambicioso proyecto, a cuya realización fue incitado por Augusto y que el poeta no tuvo tiempo de limar. Dícese que, al morir, Virgilio dispuso que se quemara el manuscrito de la *Eneida* pero que Augusto ordenó que se recogiera cuidadosamente y que se editara tal como lo dejó el poeta, o sea con algunos versos imperfectos y unos sesenta incompletos. La *Eneida* debe su innegable y maravillosa perfección a un esfuerzo de voluntad y a un duro empeño artístico: en parte su concepción se debió a circunstancias actuales, luego se convirtió en algo así como un encargo oficial y desde que empezó a redac-

tarse se adivinó su grandeza y su símbolo patriótico. El poeta trabajó años y años con el afán de responder a lo que de él se esperaba, pero su labor fue ruda, como nos lo demuestra su insatisfacción en el momento de morir y el detalle, transmitido por Donato, de que primeramente redactara el poema en prosa y luego lo fuera versificando.

La *Eneida* va dividida en doce cantos de verso hexámetro. En los seis primeros se narran los viajes de Eneas, fugitivo de Troya destruida por los griegos, en busca de la patria prometida, Italia, a la que llega tras múltiples incidencias, entre ellas su estancia en Cartago, la futura rival de Roma, donde tiene amores con la reina Dido. En los seis últimos cantos de la epopeya Eneas, llegado a Italia, obtiene la mano de Lavinia, hija del rey Latino, y el reino de éste, tras guerras entre diversos pueblos peninsulares y la oposición del feroz Tumo, al que vence en un combate singular.

La primera parte de la *Eneida* está basada en la *Odisea,* y la segunda en la *Ilíada*. Pero no es ésta la única deuda que Virgilio contrajo con Homero: infinidad de pasajes, descripciones, situaciones, trances, enumeraciones y recursos estilísticos del poema latino están inspirados en las epopeyas homéricas. El procedimiento de iniciar la acción *in medias res,* como ocurre en la *Eneida,* está tomado de la *Odisea, y* es curioso observar que esta peculiaridad de la epopeya griega no se remonta a Homero seguramente, sino a la ulterior acumulación de elementos poéticos en el poema griego; es decir, un mero azar hizo nacer un recurso literario que tendrá infinita fortuna. Homero, no obstante, operaba sobre un conjunto de tradiciones y de leyendas que vivían a su alrededor, que constituían el tesoro espiritual de su pueblo y que él ordenó y elevó a una superior categoría artística. Virgilio maneja el elemento tradicional en actitud intelectual y erudita, sabiendo que desfigura la historia y consciente del valor puramente poético y simbólico de la mitología, a la cual da entrada

paralelamente al transcurso de la peripecia de sus héroes humanos. En la elección de la leyenda, Virgilio se vincula a la tradición de la poesía arcaica latina, de Ennio y Nevio, pero la fábula va íntimamente ligada a razones ideológicas del momento en que escribe y va llevada por una mente que tiene un determinado, calculado y consciente sentido de la historia. En este aspecto la *Eneida* está más cerca de Tito Livio que de la epopeya homérica. Lo que en Homero se dio en llamar divino es en Virgilio humano, pues en él el elemento sobrenatural está subordinado a lo real, de lo que viene a ser una especie de sublimación en la que se potencian los sentimientos y los afectos humanos.

Los personajes de Virgilio, tanto los humanos como los divinos, no tienen el carácter fabuloso de los homéricos. El poeta latino es un producto de cultura libresca, se ha formado en medios intelectuales y ha estudiado filosofía, debido a lo cual las notas psicológicas son certeras y sustituyen lo mítico de los personajes de Homero. El refinamiento helenístico, cuidadoso en el detalle sutil y en la valoración de lo menudo y significativo, ha hecho que la epopeya latina, en tiempos de Augusto, no pueda ser de otro modo.

La idea patriótica que se mantiene en todo el poema lleva aparejada una simbología histórica: las luchas de Eneas en el norte de África rememoran las campañas de Roma contra Cartago y las guerras que el héroe ha de sostener en el suelo de Italia hasta cumplir su misión reflejan las civiles que tuvieron por fin la unidad italiana. La realidad contemporánea también entra en este juego de símbolos: Dido, la reina cartaginesa que retiene a Eneas e intenta desviarle de su sagrada misión, es un trasunto de Cleopatra reteniendo en Egipto a Antonio; Eneas, el héroe situado entre el recuerdo de Troya y el futuro de Roma, es la imagen de Augusto y por esta razón carece de la grandeza mítica de los personajes homéricos: su dimensión es profundamente humana y su característica esencial es la piedad, ya que hace la guerra cum-

pliendo un deber, no una necesidad temperamental, y sólo aspira a instaurar la paz.

Sentido religioso y patriótico invaden la *Eneida,* que no es una epopeya política de circunstancias por la única y exclusiva razón que la escribió un auténtico poeta, maestro en el dominio de toda suerte de recursos artísticos y capaz de elevar a una categoría ideal la anécdota fabulosa, la actitud de un príncipe y el devenir de un estado. La fuerza poética lo avasalla todo y todo lo acrisola, y gracias a ella ha sido y es una de las obras literarias que más han influido en el mundo y jamás ha dejado de ser admirada. Un altísimo poeta, tal vez el más ferviente admirador que ha tenido Virgilio en el transcurso de veinte siglos, decía que en sus versos hay «luz escondida en toda palabra bajo nube poética» (Petrarca).

Horacio

Quinto Horacio Flaco (65-8 a. de J.C.), nacido en Venosa, se educó en Roma y en Atenas. En Grecia se alistó en los ejércitos de Bruto y participó en la batalla de Filipos, acción en la que emprendió cobardemente la fuga y tras la cual tal vez fue hecho prisionero. Amnistiado, volvió a Roma, donde Virgilio, cinco años mayor que él, lo presentó al poderoso Mecenas, con quien trabó una fuerte y sincera amistad. Entre los años 42 y 31 Horacio publicó una colección de diecisiete poesías que denominó «yambos» pero que se conocen con el nombre de *Libro de épodos (Epodon liber),* donde con mucha libertad imita la poesía agresiva de Arquíloco. Buena parte de estas poesías son invectivas personales en las que se satiriza y ridiculiza un reducido ambiente político y literario de modo que fácilmente se advierte contra quién dirige sus tiros. En otras conmemora hechos anecdóticos, deplora las guerras civiles o canta sencillamente sus amores. Uno de los épodos horacianos más conocidos es el que empieza con las palabras *Beatus ille,* en el cual hace un delicado y tierno elogio del campo y de la vida retirada, puesto en boca de un usurero cuyo corazón se enternece cuando sus deudores vienen a pagarle los intereses y

que, una vez ha recogido el dinero, sólo piensa en hacerlo producir. Se trata de una graciosa y simpática sátira del estilo bucólico de su amigo Virgilio, producto sin duda de un amistoso debate. Lo curioso es que esta poesía ha trascendido en la literatura precisamente en razón de lo que satiriza, y se ha interpretado como una real y sincera aspiración de Horacio a la vida campesina (y así reaparece el tema en fray Luis de León), olvidando que toda su clave está en los cuatro últimos versos, donde el poeta, chasqueando al lector que puede haberse tomado en serio el encomio rural, explica que aquellos delicados conceptos los pronunciaba el avaro Alfio frente a su dinero. Los *Epodos* pecan por su énfasis y por su retórica, y no parecen responder a un sentimiento sincero.

En el año 30 publicó Horacio sus dos libros de *Sátiras (Sermones,* o sea «conversaciones»), imitando a Lucilio, si bien limitándose a discurrir de un modo genérico, relegando la sátira política e insistiendo en la de las costumbres. En estas composiciones Horacio recoge momentos de su vida, sus discusiones sobre temas de filosofía, describe viajes, da graciosos consejos gastronómicos y en general pinta agudamente la sociedad que le circunda, sin raptos de lirismo ni de emoción, sino en un discreto tono coloquial, casi afín a la prosa.

En el año 23 Horacio publicó los tres primeros libros de sus *Odas (Carmina)* y en el 17, el cuarto. Son un total de 103 composiciones poéticas en métrica rica y diversa y escritas en la más perfecta expresión que alcanzó jamás la lírica latina. Las *Odas* son lo mejor de Horacio y la obra maestra que lo ha inmortalizado, aunque en sus temas no sea precisamente original, pues Alceo, Safo, Anacreonte y otros poetas griegos son sus modelos jamás olvidados. El movimiento iniciado por los *neóteroi* logra en las odas de Horacio su ideal superación, superación fundamentada en una forma perfecta, en la imitación de los líricos de la mejor época de la literatura griega (no en los alejandrinos), en un

refinamiento del gusto sano y honesto y en un singular poder de elevar al más alto valor poético lo cotidiano, lo anecdótico y lo insignificante. Las *Odas* de Horacio están escritas en momentos en que el poeta disfruta de un apacible bienestar: Mecenas le ha regalado una villa, está rodeado de amigos inteligentes e ingeniosos, han desaparecido las luchas y rivalidades políticas y el poeta cuenta con la consideración de Augusto. Horacio vive con toda intensidad y con completa conciencia un momento áureo de la literatura de su patria: Virgilio está escribiendo la *Eneida,* Tito Livio su historia, Tibulo y Propercio sus elegías. Horacio ya no tiene por qué mostrarse áspero en épodos ni sarcástico en sátiras, y lo que ocurre a su alrededor se va convirtiendo en experiencia lírica, efusiva y palpitante. Su carácter, observador, irónico, filosófico e idílico, recoge los placeres del campo, las delicias de un buen banquete, el drama de unos amores o incluso la marcha ascendente del estado, y lo transforma en su personal sensibilidad. A través de numerosas generaciones Horacio ha gustado por los valores más externos y marginales de sus poesías, y en ellas se ha pretendido hallar filosofía, preceptos morales, patriotismo, etc. Todo ello tiene su interés, pero la esencia de la lírica de Horacio hay que buscarla en el hecho de haber convertido en poesía cuanto le circunda, en transfigurar líricamente lo cotidiano a base de una fantasía que no necesita más que accesoriamente de la máquina mitológica y del recurso retórico. La luna, la consagración de un pino, una fuente rústica, una vieja ánfora son motivos sugestivos para que el poeta escriba, brevemente, con aparente improvisación, los más bellos versos con que cuenta la literatura latina. No faltan, con todo, en el conjunto de odas horacianas, poesías de carácter patriótico, de moral reflexiva, satíricas y encomiásticas, y en todas ellas resplandecen brío y majestad, intención y agudeza; pero repitamos que el gran poeta capaz de llegar con toda su intensidad y con inefable delicadeza a lectores de todas las épocas es el Horacio que ha eternizado un

gesto indiferente, un objeto cotidiano, una anécdota menuda y familiar.

Después de la publicación de las *Odas* Horacio se dedicó a reemprender el estilo de las sátiras en sus dos libros de *Epístolas,* la mayoría de asunto filosófico y moral en forma de divagaciones íntimas. Otras tienen carácter literario y didáctico, y entre ellas destaca su famosa *Epístola a los Pisones,* llamada también *Arte poética,* texto fundamental para comprender la mentalidad clásica frente a la literatura y que ha influido constantemente en la formación de los escritores.

Tibulo y Propercio

En el siglo I antes de Jesucristo la elegía griega se aclimata en la poesía latina y adquiere en ella una característica modalidad. Manteniendo su forma externa de dísticos de hexámetros y pentámetros, se convierte en el vehículo de experiencias íntimas y gana un carácter tan personal y subjetivo que viene a ser algo muy distinto de la elegía griega. Entre los poetas latinos que sobresalieron en este género destacan Tibulo y Propercio, de los cuales se conserva un cancionero bastante extenso.

Albio Tibulo (60-19 a. de J.C.), joven rico, de prestancia personal, dado a amores y al trato de un círculo de amigos ilustrados e inteligentes, es autor de dos libros de *Elegías* que se incluyen en un conjunto de cuatro, los últimos de los cuales contienen composiciones de otros autores, entre ellos un tal Ligdamo (tal vez hermano de Ovidio) y la poetisa Sulpicia. Tibulo, fuera de unas anecdóticas participaciones en la vida militar, que siempre aborreció, se entregó de lleno al cultivo de la poesía, en la que cantó sus amores con una dama casada, Delia (que en realidad se llamaba Plañía), que le suscitó una pasión sincera y delicada, y con una cortesana, Némesis, que lo absorbió y lo dominó hasta producirle amargos sinsabores. Parece que en la historia de estos amores hay más literatura que verdad, y que Tibulo apro-

vechó sus trances para crearse situaciones de acuerdo con su temperamento nostálgico e idílico y para lucir en versos de una calculada y sabia perfección sus grandes dotes de poeta y su innata elegancia. El convencionalismo en la poesía de Tibulo llega a ser un mérito y a representar un grado de vocación y maestría, y sus grandes aciertos al describir la intimidad y la naturaleza (esto último a imitación de Virgilio, pero muy por debajo de las *Bucólicas)* los consigue desasiéndose de elementos eruditos y míticos, con lo que emprende una especie de exploración interior que da a su poesía una personalidad real y un destacado valor.

Sexto Propercio (50-15 a. de J.C.) dedica parte de sus *Elegías* a sus amores con Cintia (llamada en realidad Hostia), con una vehemencia y una pasión que contrastan con la delicadeza de Tibulo. Propercio, poeta fundamentalmente ciudadano y sin nostalgias campesinas, cultiva una poesía más docta, influida por los alejandrinos, especialmente por Calimaco, y que con frecuencia es oscura por su osadía y por cierta ambigüedad. El arte de Propercio, refinado y vigoroso, nace de una pasión intensa que parece traducir una verdad, y deja paso al elemento mitológico que tiene en sus versos una función meramente literaria y embellecedora, incluso en aquellas elegías no amorosas en las que desarrolla antiguas leyendas de Roma. Uno de los momentos más logrados y más impresionantes de la lírica latina es la elegía de Propercio en que el poeta finge que el espectro de su amada Cintia, muerta ha poco, se le aparece y lo llena de reproches; son unos versos de escalofriante ternura, mezcla de amor y de magia, de sensualidad y de crudo realismo.

Ovidio

Por su arte refinado en cuantos géneros cultivó, por su sentido de la poesía y de la belleza y por su enorme influjo a través de los siglos, jamás interrumpido, Publio Ovidio Nasón (43 a. de J.C.-18 d. de J.C.) es uno de los poetas más impresionantes de las letras latinas. En sus mocedades cultivó la literatura amorosa des-

de un curioso punto de vista doctrinal; en su madurez convirtió la mitología griega en pura poesía, y luego, desterrado al mar Negro por cierto delito cortesano que no ha logrado esclarecerse, lloró su desgracia en composiciones subjetivas llenas de sentimiento, de introspección y de verdad. Poeta nato y cultísimo, de una facilidad excepcional y de una fluidez incomparable, los numerosos versos que escribió Ovidio a lo largo de su vida, apasionadamente consagrada a la literatura, son de perfección lapidaria.

Sus obras de mocedad quedan perfectamente definidas al calificarlas de eróticas, en todos los sentidos, hasta los vulgares, que tiene este adjetivo. Fruto de su frecuentación del gran mundo y de sus estudios retóricos, es el libro de elegías titulado *Amores,* en el que, basándose en situaciones tomadas de Tibulo y Propercio, canta los fingidos trances de unos fingidos amores con una no menos fingida dama llamada Corina. Se trata de un puro juego poético, en el que Ovidio se recrea inventando situaciones absurdas y en el que, en el fondo, hay un punto de caricatura y mucha malicia seudodidáctica. El sentimentalismo y la pasión de los elegiacos es aquí burla libertina y procacidad en bellos versos. En realidad también son ejercicios retóricos (¡magníficos ejercicios!) las *Heroidas (Heroidum Epistulae),* libro en el que Ovidio reúne dieciocho ficticias cartas de enamorados mitológicos (Penélope a Ulises, Dido a Eneas, Medea a Jasón) y de la poetisa Safo a Faón. Sus temas fundamentales casi se pueden reducir a dos: los males de la ausencia y los celos por sospechadas infidelidades. La epopeya y la tragedia griegas son las fuentes esenciales de este curioso libro, conscientemente convencional y arbitrario, pero que precisamente hay que juzgar de acuerdo con esta clara intención del autor, que juega con la ternura y con la pasión de seres lejanos y míticos, que se complace en hacer sentir a las heroínas como matronas romanas de su ambiente y que se lanza a toda

suerte de sutilezas, afiligranamientos casuísticos y juegos de ingenio para lograr una belleza superficial, elegante e inteligente.

Un joven libertino como Ovidio, sumido en aquella sociedad que tantas veces se ha denominado «la corrompida Roma», y con un irresistible sentido de lo cómico y de la burla, cuando decidió prescindir de elevar a obras de arte sus ejercicios retóricos y sincerarse en obras basadas en su experiencia personal, escandalizó a la gente sensata con sus peregrinas y curiosas obras teóricas sobre el amor. En los dos primeros libros del *Arte de amar (Ars amatoria* o *Ars amandi)* Ovidio «enseña» a los hombres cómo se conquista el amor de las mujeres, y en el tercero da consejos a las mujeres para conservar el amor de los hombres. En esta obra campea la obscenidad, en la que el autor se entretiene complacido, y aquí resplandece ciertamente la originalidad del poeta, cuyas fuentes son su experiencia de juerguista romano que en un momento de buen humor pretende dar una campanada literaria. El buen gusto de Ovidio, su maravilloso sentido del verso y su locuaz elegancia dan valores a este libro obsceno, rico como documento de una época y de una mentalidad y que tuvo la fortuna de ser utilizado, sobre todo en la Edad Media, como un canon y un almacén de recursos para pintar la pasión amorosa. A él debe Ovidio que se le llamara «el maestro de amor». En sus *Remedios del amor (Remedia amoris)* el travieso poeta finge querer contrastar el efecto del *Arte de amar y* justificarse ante los escandalizados por su audacia, pero con un gesto burlón se ríe de sus detractores e incide en obscenidades aún mayores. En el fondo, estas obras eróticas de Ovidio quieren ser una parodia de la literatura didáctica de elevados propósitos.

Aunque con precedentes en el tema entre los alejandrinos, la obra más personal y de más alientos de Ovidio es su poema *Metamorfosis (Metamorphoseis),* en el que partiendo de la creación del mundo y llegando hasta la muerte de César escribe en verso hexámetro una especie de historia universal de la mitología a ba-

se de la narración de 250 leyendas entrelazadas, en las cuales se verifica alguna singular transformación o metamorfosis (Dafne en laurel, Narciso en flor, Atlas en montaña, etc.). El poema es un verdadero torrente de poesía, apresurado y ruidoso, una exhibición de pintura y narración de toda suerte de paisajes, situaciones, psicologías, trances singulares, maravillas y monstruosidades, siempre con una fina elegancia espiritual y formal y con un discreto humor, suficiente para que el lector se entere de que Ovidio no cree más que en el valor poético del mito. Pero por encima de esta conversión de la mitología en poesía pura hay en la obra una madura penetración psicológica, que humaniza las pasiones y los conflictos de los dioses a la manera de Eurípides y es capaz de dar verdad a las pasiones más delicadas, más fogosas o más antinaturales. Sus figuras femeninas son verdaderas filigranas: Tisbe con su audacia, Progne con su dignidad ofendida, Mirra con su loco amor, Proele con sus celos, Níobe con su soberbia. Es posible que en lo más íntimo de las intenciones del poeta existiera cierta voluntad de componer una obra con la que emulara a Lucrecio, pero lo que en el poeta epicúreo fue filosofía y austera moral, en Ovidio se transforma en valores puramente literarios, llenos de color, de variedad, de sensual verismo, todo ello en un estilo que se acostumbra calificar de barroco.

Obra de ambición son también los *Fastos (Fasti)* de Ovidio, descripción cronológica de fiestas y ritos romanos siguiendo el orden del calendario. Si bien las dotes de narrador resplandecen y a lo largo de la obra se mantiene un ligero y fino humorismo, los valores poéticos decaen, aunque se conserve siempre el oficio que se manifiesta en todos los versos de Ovidio.

Durante su destierro en el mar Negro, Ovidio escribió en metro elegiaco su libro de *Tristes (Tristia) y* su colección de *Epístolas (Epistulae ex Ponto)*. El valor literario de estos libros es francamente mediocre, y están llenos de adulaciones a los poderosos pretendiendo que le sea perdonado el destierro; pero es impre-

sionante el documento humanísimo que nos ofrecen estos versos, escritos por un romano acostumbrado a los placeres de la urbe, a la conversación inteligente de los medios más refinados, a los éxitos de una brillantez personal, y que siempre ha mantenido una clara agudeza y un leve humor, entristecido ahora en una tierra lejana y salvaje, rodeado de seres que viven en estado prehistórico.

Ovidio no se resigna a su destino, y no logra dar vida y emoción a sus monótonos lamentos; el dolor del poeta no llegó a convertirse en arte sino en una insistente y machacona lamentación, lo cual no deja de revelamos lo más íntimo de Ovidio y los límites de su lirismo, que necesitaba estímulos brillantes y optimistas.

El desterrado, agobiado por la nostalgia de una vida fácil y de coloquios ingeniosos, llegó a aprender la bárbara lengua de los getas e incluso escribió en ella un poema.

Séneca

Con Lucio Anneo Séneca (4 a. de J.C.-65 d. de J.C.), cordobés, hijo del retórico Marco Anneo Séneca, los españoles se incorporaron a la literatura latina, en la cual, durante más de un siglo, tendrán una evidente preponderancia. Séneca fue un personaje curiosísimo y contradictorio: de complexión enfermiza, intervino en turbios asuntos de la corrompida corte imperial; fue desterrado a Córcega y regresó a Roma, donde ejerció la abogacía; fue preceptor del joven Nerón; reunió una fortuna fabulosa (equivalente a unos 125 millones de pesetas oro), y por orden del cruel emperador, su antiguo discípulo, acabó con la vida cortándose las venas. Hombre extraordinariamente inteligente y elegante en su actitud, siente una irresistible atracción hacia la especulación moral y profesa el estoicismo, que en sus escritos divulgará con una eficiencia insuperable; pero al propio tiempo es presa de flaquezas humanas y su vida no se aviene mucho con las

ideas que defiende en sus escritos, si bien su muerte se amolda a sus repetidas apologías del suicidio. El estoicismo del griego Epicteto, el fundador de la doctrina, está de acuerdo con su condición de esclavo; el estoicismo de Séneca está de acuerdo con su condición de millonario. Su actitud, desdeñosa hacia el vulgo, repara en un reducido ambiente de sabios y de espíritus escogidos, tanto de su tiempo como del futuro, y para ellos escribe sus breves tratados morales sobre la constancia del sabio, la ira, la providencia, la vida feliz, la tranquilidad del espíritu, la brevedad de la vida, la clemencia, etc., en un estilo elegante y familiar, que arrebata y entusiasma. El inteligente razonar de Séneca sobre estos problemas morales, la fuerza convincente de sus argumentos, lo persuasivo y afectivo de su aproximación al lector hacen de los tratados morales de Séneca una lección de humanidad totalmente alejada de la abstracción filosófica. La elevada actitud moral de Séneca motivó que durante la Edad Media se le supusiera relacionado con el Cristianismo, concretamente con San Pablo, e incluso se forjó una ficticia correspondencia entre ambos.

La prosa de Séneca se acomoda dócilmente a su pensamiento, con tendencia a expresarse en frases breves, a veces simples máximas, a impresionar al lector con conceptos tajantes, y por ende huye de la retórica amplia y del ciceronismo, convertido en su tiempo en modelo inexcusable de dicción. En sus numerosas *Epístolas a Lucillo* Séneca reduce a límites exiguos problemas morales y naturales, y crea con ello una especie de ensayos y de asedios de temas, de excepcional importancia en la historia del pensamiento.

Además de la prosa moral, en la obra de Séneca destaca el cultivo de la tragedia, género del cual él es el único escritor latino de obra conservada.

Parece resuelto definitivamente el problema de la atribución de un grupo de diez tragedias latinas de tema griego que han lle-

gado hasta nosotros adscritas a Séneca. Nada se opone a que las escribiera el moralista cordobés. En cambio, junto a este grupo figura una tragedia *praetexta,* o sea de tema nacional romano, *Octavia,* que parece ser obra de un imitador. Séneca toma de las leyendas griegas los temas de sus obras dramáticas, inspirándose en los autores trágicos griegos, especialmente en Eurípides, pero combinando libremente elementos y caracteres de varios modelos, al estilo de la contaminación practicada por los comediógrafos latinos. La personalidad de Séneca se hace patente en su peculiar interpretación de ciertos personajes, como Medea, Fedra o Hércules, con lo que dramatiza sus ideas morales y sus principios, y en el carácter sentencioso y reflexivo de los largos parlamentos que gusta de poner en boca de sus figuras. Por otra parte, Séneca tiende a sustituir la religión oficial romana y la mitología tradicional por la hechicería y la superstición popular, rasgo de indudable perspicacia dramática y de gran significado por repetirse en la obra de otro hispanorromano, su sobrino Lucano. Son notables también las tragedias de Séneca por sus escenas truculentas, de desmesurado realismo, lo cual parece no avenirse con el tono constantemente retórico y engolado con que hablan sus personajes; las tragedias *Medea, Fedra* y *Tiestes* son características desde este punto de vista. Es opinión corriente que las tragedias de Séneca fueron escritas para ser leídas y no para ser representadas, o, por lo menos, que jamás se vieron en la escena romana. Tal parecer carece de argumentos decisivos, aunque tampoco los existen a favor de una posible representación pública.

Lucano y los épicos posteriores

Tras la publicación de la *Eneida* de Virgilio, obra celebrada desde que fue conocida como el poema máximo de la literatura latina y convertida inmediatamente en texto de enseñanza y en modelo de buen decir, la epopeya parecía fijada definitivamente en sus características esenciales, derivadas de Homero: el desarrollo de un tema semifabuloso y llevado a un pasado muy le-

jano y en cuya acción se inserta el elemento mitológico con la intervención de las divinidades en la trama y en la acción de los hombres. Frente a estas características, un joven cordobés, Marco Anneo Lucano (39-65), sobrino de Séneca el filósofo, y trasladado a Roma de niño, donde recibió una esmerada educación, opone una nueva y original concepción de la epopeya en su *Farsalia* o *Guerra civil (Pharsalia* o *Bellum civile),* admirable poema escrito por un joven de veinticinco años, a quien sin duda estaba destinado un brillante porvenir literario, que él mismo truncó al abrirse las venas, por orden de Nerón, a consecuencia de intrigas políticas. Lucano, de quien se tiene noticia de una muy diversa actividad literaria, hoy perdida, se impuso escribir un poema épico sobre asunto histórico tan reciente como era la guerra civil entre César y Pompeyo, hasta el asedio del primero en Alejandría, que se conserva en diez cantos, aunque sin duda incompleto. Ello significa una auténtica renovación de los cánones virgilianos de la epopeya, aunque existieran algunos precedentes alejandrinos y ciertos intentos en sentido similar en los primeros tiempos de la literatura latina. La renovación de Lucano estriba en el abandono y en la sustitución de los temas y de la tramoya mitológica a favor de un asunto histórico y verídico. Las divinidades del Olimpo ya no intervienen, en celestial bandería, a favor o en contra de determinada facción terrestre y dejan de ser invocadas altisonantemente por el poeta. La leyenda, situada en épocas pretéritas y semiheroicas, deja paso a la descripción poética de una cruenta guerra civil, cuyo recuerdo pesaba sobre todos los contemporáneos y cuya consecuencia había sido la estabilización del imperio. Una perfecta técnica del verso, una rica abundancia en las descripciones, la acumulación de recursos retóricos, la fuerza en las imágenes y la contundencia en las sentencias hacen de la *Farsalia* una obra realmente poética, a pesar de haber sido criticada por sus contemporáneos, que se limitaban a denunciar su real fundamento histórico. El elemento maravilloso que

proporcionaba la mitología en la épica de tipo homérico y virgiliano, es sustituido por la magia y la hechicería en el poema de Lucano. La bruja Ericto, con sus impresionantes conjuros y prácticas mágicas, introduce en la *Farsalia* la maravilla y lo sobrenatural; pero advirtamos que Lucano ha sabido infundir este elemento a su poema sin traicionar su realista y verosímil concepción del arte, que no admitía la fábula mitológica pero que podía aceptar perfectamente la magia, práctica en la que creían sus contemporáneos y que tanto tiempo ha sido admitida por la humanidad.

Hay momentos en la *Farsalia* de grandeza inolvidable y de un vigor que jamás alcanzaron otros poetas latinos. El suicidio colectivo de la cohorte de Vulteius tiene el dramatismo de la tragedia griega, y el famoso pasaje del libro IX en el que las legiones de Catón son atacadas por los reptiles de Libia constituye uno de los fragmentos más impresionantes que se han escrito en verso latino: la sequedad, el calor y la tierra ardiente infestada de monstruosos animales dañinos que atacan a los soldados y les producen diferentes géneros de muerte, detenidamente descrita con realistas detalles fisiológicos, son elementos que, en versos ásperos y contundentes,

nos ofrecen una de las más considerables muestras del estilo que siglos después será llamado barroco. Fuerza, elegancia, retorcimiento y rotundidad dan a Lucano un estilo inconfundible, realista, incisivo y a veces pomposamente ornamentado de la más noble retórica. Poeta inteligente e ingenioso, los versos que acostumbramos llamar «lapidarios» abundan en la *Farsalia*. No en vano la Revolución francesa hizo inscribir en los sables de la Guardia Nacional el verso 579 del libro IV del poema: *Ignoratque datos, ne quisquam seruiat, enses* [«Las espadas se hicieron para que nadie sea esclavo»].

La innovación de Lucano es seguida a medias por Tiberio Cacio Silio Itálico (25-101), autor del poema *Púnicas (Púnica),* que

tiene por asunto las guerras entre Roma y Cartago. Férvido admirador de Virgilio, lo imita constantemente en la dicción y recursos poéticos mientras toma el asunto de Tito Livio. Silio Itálico no fue capaz de romper totalmente con la tradición virgiliana e introdujo en el poema el elemento mitológico. También es un seguidor de Virgilio el poeta Publio Papinio Estacio (40-96), que apartándose de la temática romana se dedicó a convertir en epopeya latina antiguas leyendas griegas. Sus extensos poemas la *Tebaida (Thebais)* y la *Aquileida (Achilleis)* constituyen una interesante reelaboración literaria de los temas de la épica y la tragedia griegas.

Poesía moral y satírica en Roma

El conjunto de fábulas que, imitando declaradamente a Esopo, escribió el esclavo liberto Fedro (c. 10 a. de J.C.-50 d. de J.C.) es notable porque tras su finalidad moralizadora esconde una verdadera sátira de las condiciones políticas y sociales de su tiempo. La vida de Roma y las incidencias de la existencia del propio poeta aparecen veladas en estos diálogos y anécdotas de animales de tal suerte que Fedro puede alzar una voz de protesta en días en que es duro rebelarse, y esconder su actitud en una aparente poesía moralizadora. En momentos de rapacidad de los gobernantes, de la intriga de los delatores, de abusos de los poderosos, de audacias y de ambiciones desmesuradas, Fedro, hombre de condición humilde y algo resentida, se complace en presentar los conocidos apólogos de las ranas pidiendo rey, del león y el cordero, del pavo real vanidoso, del perro y el pedazo de carne, con una sutil e intencionada finalidad, que sabrán advertir los menos perspicaces pero que los poderosos no podrán castigar por el hábil disimulo de la actitud satírica. Cuando las condiciones cambian, tras la caída de Seyano, las fábulas de Fedro pierden paulatinamente este primer carácter y la sátira se convierte en literaria y de moralización general.

De los círculos intelectuales romanos opuestos a Nerón nacieron, entre otras muestras de literatura libelista, las sátiras de Aulo Persio Flaco (34-62), de las cuales sólo seis se conservan, excesivamente cerebrales, fruto más de una gran información libresca que de una experiencia que el poeta, muerto a los veintiocho años, no llegó a adquirir. Persio, que tan pronto se eleva a un intenso sentido moral en el que se quiso ver cierto paralelismo con las enseñanzas cristianas, como se complace en la cruda descripción de vicios y tachas sociales, con expresiones realistas y plebeyas, es un poeta que trabajaba con fatiga y sin emoción, de donde la oscuridad que se advierte en algunos de sus momentos.

El español Marco Valerio Marcial (c. 40-104) es el más notable, agudo e ingenioso epigramatista de la literatura latina. Nació en Bílbilis, cerca de Calatayud, en plena Celtiberia, donde se formó y adquirió una sólida cultura clásica; a los veinticinco años se trasladó a Roma, y allí, tras una época de miserias y estrecheces, logró granjearse el favor de Tito y Domiciano, gracias a lo cual consiguió honores y hacer llevadera e incluso cómoda su existencia, alternó con los más notables escritores de la ciudad y gozó de la amistad de algunos de ellos, principalmente de Plinio el Mozo. Más tarde, cuando la corte le cierra las puertas y mengua su fortuna, Marcial regresa a su patria, por la cual siempre sintió una dulce nostalgia, y se retira a Bílbilis, donde el paisaje que le vio nacer y en el que transcurrió su mocedad le llena de placidez virgiliana y los amores con una dama llamada Marcela iluminan sus últimos años. Más de mil quinientas composiciones, por lo general muy breves, constituyen el rico repertorio de epigramas de Marcial, para quien cualquier acontecimiento, desde una fiesta oficial hasta una anécdota tabernaria, cualquier persona, desde los emperadores hasta el más desastrado parásito, un objeto insignificante, un gesto, un libro, una costumbre, son elementos aptos para pasar a su poesía, riquísimo documento de la vida y del espíritu de la Roma imperial, vivo y a veces carica-

turesco retrato de la sociedad y dietario humanísimo de un poeta de excepcional personalidad y de ingenio agudísimo. La poesía de circunstancias, que forzosamente ha de nacer en ambientes de corte o de círculo refinado, halla en Marcial uno de sus más felices cultivadores: las tarjetas con que se acompañaba un regalo, los obsequios que los anfitriones hacían a sus comensales por sorpresa en pleno banquete, son para Marcial tema de cierto género de poesía *(xenia* y *apophoreta)* en la que se quintaesencia la cordial elegancia y la agudeza sutil. De ahí se pasa a la gaceta del escándalo, al epigrama que comenta el último rumor de la ciudad, que hace chistes sobre el más reciente acontecimiento, que se burla de la moda ridícula, que pone de manifiesto, descarnadamente, el más nefando vicio. Pero todo ello con el buen gusto de no personificar, o por lo menos callando el nombre de los culpables cuando los delitos o las inmoralidades son de gravedad, y sólo mencionando a las personas cuando la sátira es bonachona e intrascendente. La inmoralidad que respira el cancionero de Marcial se debe a que es un fiel reflejo de una sociedad corrompida hasta el extremo; el poeta no la aprueba ni se complace en ella (en oposición a Ovidio), pero tampoco moraliza ni quiere llevar a sus contemporáneos por el buen camino, porque sabe que no lo logrará. Frente a la pillería, la bajeza, la suciedad física y moral, el relajamiento de las costumbres y la sordidez, Marcial sencillamente se ríe e intenta, lográndolo, hacer reír, si bien su humorismo tiene un fondo triste y melancólico, como comprendiendo que en todo aquel mundo que retrata y caricaturiza falta un principio noble y bueno. Marcial es un provinciano que en medio de la corrupción de la urbe no olvida a la ruda y agreste Celtiberia en que nació, de costumbres sanas y a la que no había llegado la decadente descomposición moral de la urbe, que frecuenta los más refinados ambientes de Roma fingiendo desconocer las leyes de una arbitraria educación, disfrutando al aparecer en ellas como rústico y montaraz, actitud calculada que le per-

mite dar más libertad a su palabra. Porque literariamente Marcial, bien nutrido de clásicos en las ya florecientes escuelas de España, opone a la actitud decadente de tantos escritores de su tiempo la tradición estilística de Virgilio y de Horacio escribiendo un latín puro como el de los mejores tiempos. Contra la hueca mitología de sus contemporáneos, Marcial eleva su profunda humanidad y cuando deja paso a los elementos mitológicos lo hace con poca seriedad y no raramente con intenciones caricaturescas.

Las dieciséis sátiras de Décimo Junio Juvenal (c. 65-c. 135), nacido en Aquino, tienen un carácter distinto aunque hayan surgido frente a la misma desmoralización que nos pinta Marcial, con quien mantuvo cordial amistad. Juvenal se enlaza con la corriente inaugurada por Lucilio y seguida luego por Horacio y más tarde por Persio. Romano y orgulloso de serlo, pero nacido en el campo y plebeyo de condición, la visión de la urbe le indigna como persona justa y como patriota. Algo resentido socialmente, se deleita en poner de manifiesto los vicios de los nobles y en hacer resaltar la decadencia de la aristocracia; campesino, se rebela contra el abigarrado panorama de la ciudad, principalmente contra los griegos y orientales que llegaron a ella como esclavos y que, al emanciparse con la adulación y la vileza, escalan puestos elevados y se erigen en mentores intelectuales. Juvenal es primordialmente un moralista indignado y agrio, y en cierta ocasión llega a afirmar que no importa que le falte talento poético porque la indignación le dicta los versos. En ello está su auténtica originalidad y su evidente grandeza. Se resiente de un exceso de retoricismo (del que le salvaría una sensibilidad poética de la que evidentemente carece), y sus aciertos hay que buscarlos en las descripciones generales de pintura social, como su famosa sátira sexta, prototipo de literatura misógina, y en sus versos lapidarios con sentencias morales, algunos de los cuales se han convertido en adagios divulgadísimos (como *mens sana in*

corpore sano, maxima debetur puero reverenda, o *rara avis,* que aplica a una hipotética mujer virtuosa, etc.). Frente a las banderías políticas, que desprecia, resalta su noble sentimiento patriótico, nostálgico de tiempos antiguos más virtuosos y consciente de la futura decadencia.

La prosa científica y didáctica entre los latinos

El carácter universal de la cultura y de la empresa de Roma, el ansia de saber y la necesidad de transmitirlo a las generaciones venideras hacen que la prosa latina, a partir de la época cesárea e imperial, se utilice como vehículo de las más diversas experiencias y doctrinas. Al lado de la producción histórica, de la filosófica y de la meramente literaria han llegado hasta nosotros buen número de obras de gran interés científico, descriptivo o didáctico que por el hecho de formar parte de la cultura clásica se incorporaron al patrimonio intelectual del mundo civilizado.

Recordemos aquí el valor y el significado que tiene la obra de Vitrubio en la arquitectura, de Escribonio Largo en la medicina, de Frontino en la estrategia, del andaluz Pomponio Mela en la geografía, del gaditano Columela en la agricultura, de Apicio en la culinaria, etcétera.

De suma importancia es la enciclopedia del saber de su tiempo que con el nombre de *Historia Natural (Naturalis historiae)* escribió Cayo Plinio Secundo (2379), llamado Plinio el Viejo. Esta monumental obra en 37 partes es el fruto de toda una vida dedicada a la lectura de libros de toda especie y versa sobre astronomía, geografía, antropología, zoología, botánica, medicina, mineralogía, etcétera. Síntesis gigantesca del saber antiguo, la obra de Plinio recoge infinidad de datos, noticias y observaciones en estilo seco y conciso, que sólo en contadas ocasiones se hace artificioso y retórico. Plinio nos da noticia de una serie de autores y obras que se han perdido y que conocemos gracias a su ambición enci-

clopédica y a su impresionante labor de síntesis, en la cual falta actitud crítica personal.

Frente al amaneramiento y la corrupción del estilo, cada vez más alejado de la elegancia de los clásicos de los tiempos de Cicerón y Virgilio, el español Marco Fabio Quintiliano (c. 35-96), nacido en Calahorra, opone la severa y racional pedagogía del escritor. Quintiliano, de cuya actividad como abogado se tienen noticias muy favorables a su ingenio y a su elocuencia, fue fundamentalmente un profesor de retórica en cuya escuela, subvencionada por los emperadores, intentó encaminar a la juventud romana hacia una depuración estilística; entre sus alumnos se contaron Plinio el Mozo y, tal vez, Suetonio, Juvenal, Tácito y el emperador Adriano. Tras largos años de fructífera enseñanza Quintiliano publicó un libro, la *Instrucción del orador (Institutio oratoria),* en el que expone sus experiencias pedagógicas, sus extensos conocimientos en literatura griega y latina, una metódica sistematización de la retórica y del arte de bien escribir. El influjo de Quintiliano, muy beneficioso y eficaz en los escritores de su tiempo, ha sido constante hasta fechas muy próximas a nosotros.

Gran admirador de Quintiliano fue su discípulo Cayo Plinio Cecilio Secundo (62-114), llamado Plinio el Mozo para distinguirlo de su tío y padre adoptivo Plinio el Viejo. Hombre poderoso y rico, dotado de ingenio y de elegancia, pretendió emular a Cicerón y se empeñó en pasar a la posteridad. Su *Panegírico de Trajano* y sus *Cartas,* imitación del estilo oratorio y epistolar de su admirado modelo, no carecen de interés y de méritos. Es notable una de sus cartas a Trajano en la que habla de los cristianos.

La novela latina

Dentro de lo que modernamente conceptuamos como novela se pueden colocar dos obras, muy diversas en todos los aspectos, que nos ha legado la antigua literatura latina. La primera es un li-

bro desconcertante e interesantísimo, conservado en estado fragmentario y titulado *Satiricón,* que se dice escrito por Petronio Árbitro, refinado aristócrata del tiempo de Nerón, famoso por su elegancia. Tal atribución dista mucho de ser segura. El *Satiricón* es un abigarrado y pintoresco relato, lleno de lances singulares, de descripciones cómicamente fabulosas cuya acción, varia y cortada con trances inesperados y grotescos, tiene un ritmo acelerado de crescendo. Tres singulares personajes, Encolpio (que relata la acción), el equívoco jovenzuelo Gitón y Asclito (más tarde sustituido por el viejo poetastro Eumolpo), vagan picarescamente por poblaciones de la Italia meridional, ganándose la vida y los placeres con trampas, fraudes, suplantación de personalidades y toda suerte de estratagemas y argucias. Una escuela de filosofía, el exageradamente opíparo banquete del nuevo rico Trimalción, la aventura de la viuda de Éfeso, las trapacerías de los tres amigos en Crotona, etc., son escenas de desconcertante comicidad, de inverosímil trabazón y de humor grueso y caricaturesco. La obscenidad sin ningún paliativo campea en las páginas de este libro decadente y singular. El *Satiricón,* que carga las tintas en la descripción de costumbres relajadas y nefandas, tiene una innegable gracia en el estilo, único en su clase en la literatura latina. Escrito sin duda por un hombre refinado, tanto que llega a la degeneración, es notabilísimo por el empleo consciente del latín que vulgarmente se hablaba, muy distinto del atildado de los escritores. Este curioso aspecto es debido al interés del autor en dar colorido popular a su relato. En el *Satiricón* hay que hacer notar también la crítica de escritores contemporáneos.

Mucho más tarde aparece otra curiosa novela en la literatura latina, *Las Metamorfosis* o *El asno de oro,* de Apuleyo (c. 125-180), de Madaura (norte de África). Aunque el asunto no es original, pues parece proceder de un relato perdido de un escritor griego llamado Lucio de Patres, la obra de Apuleyo es una movida y divertida novela en la cual un joven llamado Lucio, habiendo utili-

zado por error un ungüento mágico, se convierte en asno, sin perder la inteligencia humana, y en esta forma animal sufre toda suerte de calamidades, pasa por los más inverosímiles trances y conoce los más diversos y bajos ambientes de la sociedad hasta que recupera la forma humana gracias a la intervención de la diosa Isis. Apuleyo vincula la trama de su novela a determinadas creencias mágicas y orientales muy en boga en su tiempo, si bien lo que más interesa al lector es su arte de narrador, sus dotes de observación y su poder retratista de una época. Intercalada en *Las Metamorfosis* aparece la delicada y simbólica fábula mitológica de Amor y Psiquis, tema muy anterior a Apuleyo, pero que éste trata con una refinada elegancia helenística en páginas que constituyen una de las más bellas ficciones de la antigüedad clásica. La esencia de esta fábula, o sea el rompimiento del secreto que separa a la pareja de enamorados, que provoca el fin de su felicidad, es sin duda de origen folclórico y reaparece en otras leyendas famosas y muy posteriores, como la de Lohengrin y la de Melusina.

La literatura griega en la época romana

Plutarco y Luciano

Mientras Roma se hace dueña del mundo conocido y somete la antigua talasocracia helénica, la literatura en lengua griega va perdurando como consecuencia natural del alejandrinismo sin solución de continuidad y como ignorando la existencia de una literatura en latín que se desarrolla paralelamente. Así como todos los escritores latinos se forman en el mundo cultural griego, sea estudiando en las escuelas de Grecia, o bien empapándose de autores helenos, a los que jamás dejaron de imitar, los escritores griegos permanecen fieles a su tradición, siguen cultivando la lengua clásica, aunque artificialmente, y todo ocurre en ellos como si no existiera la literatura de Roma. No deja de ser significativo el hecho de que Plutarco, autor de tantas biografías de personajes romanos, ignorara la lengua latina.

Un considerable número de poetas mantuvo en este período la epopeya. Se trata, por lo general, de imitadores de Homero y de Apolonio de Rodas que, desprovistos de talento literario, escriben largas narraciones sobre la leyenda troyana o sobre temas mitológicos.

En el paso del siglo I al n tiene lugar la producción de uno de los más insignes prosistas griegos, Plutarco de Queronea, escritor de vastísima cultura, curioso e interesado por todo lo que afectara al glorioso pasado de Grecia, elegante y experto en el manejo de la lengua. Su colección de opúsculos sobre los más variados temas (filosofía, pedagogía, erudición, arqueología, crítica

literaria, mitología, etc.), reunidos bajo el nombre de *Morales* (Ἠθικά), constituyen un documento preciosísimo sobre la antigüedad. Pero su obra principal, aquella gracias a Ja cual el nombre de Plutarco ha llegado a ser popular, es su colección de biografías llamada *Vidas paralelas* (Βίοι παράλληλοι). Se trata de una cincuentena de biografías dispuestas de dos en dos, la primera de un personaje griego y la segunda de un personaje romano, entre los cuales el autor ve cierta similitud o paralelismo, relación que se resume y se precisa al final de cada grupo con un parangón. De este modo Plutarco ofrece las vidas de los míticos fundadores de Atenas y Roma, Teseo y Rómulo, de los grandes generales Alejandro y César, de los oradores Demóstenes y Cicerón, etc. Para establecer estas parejas Plutarco se basa en semejanzas de carácter moral o de incidencias externas, y en la creación de la biografía busca fundamentalmente una enseñanza moral y un ejemplo de valores humanos, lo cual le obliga, en algunas ocasiones, a falsear o desfigurar la real personalidad de los biografiados que convierte en paradigmas. Si bien por un lado la deliciosa ingenuidad de Plutarco hace que acepte y dé como válidas patrañas y anécdotas apócrifas, por el otro su afán moralizador le lleva a engrandecer desmesuradamente figuras de importancia secundaria. De hecho Plutarco no debe ser considerado como historiador sino como creador de grandes figuras de tipos humanos, y de ahí viene el gran valor de sus *Vidas paralelas,* obra que tanto ha influido en momentos de crisis europea, como el Renacimiento y la Revolución de finales del XVIII. Como narrador Plutarco ocupa un lugar destacado entre los prosistas de la antigüedad; con una habilidad magistral suscita el interés del lector, al que no defrauda en el desarrollo de unos hechos que ya conoce de antemano, pero que el prosista potencia con dramatismo, con rasgos significativos y con sutiles análisis. Las grandes escenas históricas, como el asesinato de Pompeyo o el de César, el suicidio de Catón, la despedida de Casio y Bruto, se rodean de

una serie de elementos casi novelescos que contribuyen a dramatizar el relato con valores emotivos y con un enorme poder sugestivo. No en vano páginas de Plutarco han sido llevadas a la escena por grandes dramaturgos, como Shakespeare. Al lado de estos momentos dramáticos, Plutarco es un maestro en la descripción de escenas menores, íntimas y hogareñas a veces, en las que resplandecen su delicadeza y su arte de gran escritor.

En este mismo período, que se suele considerar de decadencia, encontramos a uno de los más inteligentes escritores de la literatura griega, Luciano de Samósata (125-192). Luciano, en algunas de sus obras se llama a sí mismo «el sirio», y efectivamente, la siria era su lengua materna. Ya mayor pasó a Jonia, donde se educó a la griega y donde asimiló de un modo sorprendente la cultura helena. Vale la pena de poner de relieve estos datos biográficos porque gracias a ellos advertimos la curiosa personalidad de Luciano, que llegará a ser uno de los escritores griegos más típicos, que dominará la lengua hasta tal punto que su prosa es parangonable con la más pura de los clásicos y que logrará adaptarse a la mentalidad y al gusto del tiempo de Pericles. En este aspecto, Luciano nos parece una especie de humanista, dando a esta palabra el sentido que tiene cuando la aplicamos a los renacentistas que vivían y escribían remedando la antigüedad clásica. De Jonia, Luciano se trasladó a Roma y al sur de las Galias, dando lecciones públicas de retórica, y finalmente se retiró a Atenas, donde se dedicó a cultivar toda suerte de géneros literarios. Luciano es el prototipo de escritor profundamente inteligente, independiente en sus creencias y en su moral, que no se esclaviza a ninguna doctrina y que lo contempla todo en actitud crítica, burlesca y desdeñosa, alejado de la común opinión del vulgo, al que satiriza sin compasión y al que hace desfilar en una especie de ingeniosa comedia humana. Los vicios y las vanidades de la humanidad son objeto de una intencionada y pintoresca descripción, de una crítica demoledora y displicente no con finalidad

moralizadora sino en atención a su valor como tema artístico para un ejercicio literario destinado a ganarse un público refinado. De ahí que muchas veces Luciano sea un simple libelista que fustiga costumbres o actitudes literarias y que no se cansa de decir verdades, por más que escuezan a sus contemporáneos. Pero a pesar de ello Luciano no pretende corregir ni llevar por buen camino a los que fustiga, pues es demasiado escéptico para adoptar esta actitud moralizadora y carece de principios positivos. Muchos de sus numerosos escritos revisten la forma de diálogos en prosa, en los cuales logra presentar toda suerte de personajes que resumen las más diversas actitudes frente a la vida. Sus *Diálogos de los muertos* (Νεκρικοὶ διάλογοι) constituyen una especie de singular fusión de la comedia y del diálogo filosófico: en ellos los estamentos sociales, personajes famosos de la mitología y de la historia, como Helena, Aquiles, Ulises, Alejandro, Aníbal, etc., van llegando al país de los muertos despojados de su belleza, su gallardía, su fuerza, su poder y, en fin, de todo cuanto les hizo famosos y felices en la vida. Sólo el filósofo Menipo, especie de protagonista de estos cuadros, es feliz porque la muerte no ha podido quitarle la sabiduría, único bien de que disfrutó en vida, y se burla de quienes lamentan haber salido del mundo. Lo que a estos diálogos falta en profundidad queda compensado por su humorismo y su tono de tragicomedia. Son notables también los *Diálogos de los dioses* (Διάλογοι Θεῶν), en los que las divinidades y las fábulas mitológicas son presentadas en una visión cómica y grotesca, burla feroz de creencias religiosas y tradiciones populares. Tal vez donde la actitud satírica de Luciano llega a mayor intención es en el diálogo llamado *El sueño o el gallo* (᾽Ενύπνιον). Es notable también su novela *Lucio, o el Asno* (Λούκιος ἢ ᾽όνος), derivada de la misma fuente que las *Metamorfosis* de Apuleyo; tiene carácter novelesco, asimismo, la inverosímil narración llamada *Historia verdadera* (᾽Αληθὴς ᾽ιστορία), parodia de los relatos de navegantes. Citemos final-

mente su tratado *Sobre la muerte de Peregrino* (Περὶ τῆς Περεγρίνου τελευτῆς), curioso documento por contener ataques contra el cristianismo. El conjunto de la producción de Luciano, que comprende más de ochenta títulos, ofrece la impresión de una rica variedad, fruto de una sorprendente imaginación y de un agudo y fino sentido literario. Con él se puede decir que se cierra la literatura griega clásica, aunque le cupiera vivir en tiempos en que había caducado una serie de factores del clasicismo.

Reservando la novela para tratarla particularmente luego, y exceptuando a Plutarco y a Luciano, la prosa griega de la época romana se puede decir que se reduce a la especulación filosófica, con tendencia moral, y a la historia y geografía. La decadencia del estilo hace que tales manifestaciones carezcan por lo general de valor literario; no obstante, entre los filósofos debemos citar al judío Filón, al neoplatónico Plotino, de tanta trascendencia en la historia del pensamiento, al estoico Epicteto y su escuela, al emperador Marco Aurelio; etc.; entre los geógrafos hallamos figuras tan importantes como Estrabón y Claudio Ptolomeo, y la del viajero Pausanias, que tantas y tan curiosas noticias nos ha trasmitido; entre los historiadores se cuentan Dión Casio, Apiano y Herodiano. En la labor de todos estos escritores perdura el afán erudito de los alejandrinos.

La novela griega

En los últimos momentos de la antigua literatura griega, cuando ésta no sale de repetir con mayor o menor fortuna las fórmulas artísticas de los clásicos, aparece un género nuevo al que le estaba reservado un fecundo porvenir en las literaturas europeas: la novela. Ya en el período alejandrino gozaron de alguna popularidad ciertos *Cuentos milesios,* de los cuales nada se ha conservado, y que al parecer eran narraciones amorosas de tono lascivo y se atribuían a un tal Arístides. La novela propiamente dicha pudo nacer como una evolución del cuento milesio, pero

es evidente que las fábulas mitológicas contribuyeron eficazmente a su creación, y no parece inverosímil que el género llegara a constituirse como desarrollo de ejercicios retóricos de las escuelas en las cuales los maestros ponían a los alumnos temas convencionales. Sobre un fondo amoroso la novela griega montaba una trama complicada e inverosímil, en la que la peripecia tenía una importancia capital y se desarrollaba a base de largos viajes por tierras lejanas, persecuciones, naufragios, piraterías, esclavitud de los protagonistas, separaciones forzosas y hallazgos inopinados. Los personajes, puros juguetes del acaso, son llevados de una parte a otra y sufren infinidad de desventuras y de penalidades hasta llegar a un final feliz.

Entre los precedentes de la novela se puede citar cierta recopilación de narraciones en prosa sobre amores desgraciados que bajo el título de *Penas de amor* (Περὶ ᾽ερωτικῶν παθημάτων) escribió Eratóstenes de Nicea, que vivió en Roma y se relacionó con Virgilio. Al siglo I antes de Jesucristo se remontan los fragmentos conservados de cierta novela sobre Niño y Semíramis, pareja de jóvenes enamorados, en la que la acción se desarrollaba en descripciones y diálogos. A esta época corresponde cierta extensa novela perdida, pero cuyo asunto se ha conservado en un resumen, titulada *Las maravillas de allende Tule,* de Antonio Diógenes, imitada y satirizada en *La historia verdadera* de Luciano. Era una extensa narración de viajes fabulosos con elementos mágicos y morales. Otra novela perdida, las *Babilónicas* de Jámblico, narraba las desventuras de dos jóvenes enamorados perseguidos por un cruel rey de Babilonia.

La más antigua de las novelas griegas conservadas es la titulada *Aventuras de Querea y Calirroe* (Τὰ περὶ Χαιρέαν καὶ Καλλιρρόην) de Cantón de Afrodisia, escritor de fines del siglo I después de Jesucristo. Narra las inverosímiles peripecias de dos jóvenes esposos siracusanos, situadas en el tiempo de las guerras del Peloponeso; no faltan raptos, naufragios, muertes fingi-

das y un sinfín de aventuras que terminan en un curioso proceso efectuado en Babilonia. La psicología de los protagonistas es elemental, pues quedan reducidos a dos hermosísimos seres que son juguete del destino. Es de notar que el marido, Querea, realiza hazañas militares, como la conquista de la ciudad de Tiro. De asunto similar son las *Efesíacas* (Ἐφεσιακά), de Jenofonte de Éfeso (siglo n d. de J.C.), donde Ancia y Habrócomes son separados al ser cautivados por unos piratas y no se vuelven a reunir hasta haber recorrido todo el Mediterráneo con la virtud siempre en peligro a causa de la extraordinaria hermosura de ambos. Es una novela de superficial ligereza, en cuya trama, al parecer, se inspiró el autor de la famosa historia de Apolonio rey de Tiro, cuyo hipotético original griego se ha perdido y que se conserva en una versión latina del siglo n, gracias a la cual esta novela gozó de gran popularidad en la Edad Media románica.

Los elementos característicos de la novela griega hallan una especie de fusión y de superación en la más extensa y notable de todas, las *Etiópicas* (Αἰθιοπικά) de Heliodoro (siglo ni). Los enamorados Cariclea y Teágenes, obligados por un oráculo, huyen a Egipto jurándose amor etehio y castidad hasta poder celebrar las nupcias. Estas se dilatan debido a toda suerte de desventuras (naufragios, piraterías, asaltos, guerras, equívocos, muertes fingidas, magia, etc.), hasta que llegan como prisioneros a la lejana Etiopía, y en el momento en que van a recibir la muerte se averigua que la muchacha es hija de los reyes de aquel país, y todo acaba bien. Heliodoro logró dar a la novela un más elevado tono literario, fue hábil en la construcción del relato y le supo infundir interés y emoción, si bien no acertó a llenar de sentido psicológico a sus personajes. Las *Etiópicas* fueron una de las novelas griegas más divulgadas y Cervantes las tuvo bien presentes al escribir el *Persiles y Sigismundo*. Imitación de la obra de Heliodoro es la novela de Aquiles Tacio (siglo IV) titulada *Aventuras de Leucipe y Clitofonte* (Τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ

Κλειτοφῶντα), donde la inverosimilitud llega a veces a producir situaciones cómicas, como las constantes reapariciones de personajes que se habían dado por muertos. Su ampulosidad de estilo revela una mentalidad bizantina y la exageración y acumulación de la aventura denotan que el género ya ha llegado a su extrema complicación. Volveremos a tratar de la novela de aventuras al bosquejar la literatura bizantina.

Aparte hay que considerar la novela *Amores pastoriles de Dajnis y Cloe* (Τὰ κατὰ Δάφνιν καὶ Χλόην) de Longo, sofista de Lesbos (siglo ni d. de J.C.). Se trata de una novela totalmente distinta de las anteriores, ya que carece de aventuras y de incidencias inverosímiles y se reduce a una detallada pintura de sentimientos a base de los amores de dos jóvenes pastores, Dafnis y Cloe. La pareja, hasta lograr su unión, ha de salvar inconvenientes de carácter local, propios de la vida pastoril. Longo acierta a describir la naturaleza con una ternura un poco enfermiza, y logra expresar con detalle los sentimientos de los ingenuos protagonistas, jóvenes inexpertos en el amor, pero adoctrinados en él por una maliciosa vecina. La novela, que respira una honda sensualidad y que en algunos momentos parece una bucólica en prosa, es sin duda el mayor acierto de este género entre los griegos.

Las literaturas clásicas en los primeros tiempos del cristianismo

Letras profanas en latín en la época cristiana

Desde finales del siglo n se observa en la literatura latina una crisis paralela a la que está sufriendo el imperio romano, víctima de luchas internas y amenazado por el peligro bárbaro. El cristianismo se extiende y se afianza cada vez más en los países latinos, y tras el período de cruel persecución, es reconocido oficialmente por el decreto de Constantino, en 313, y no tardará en ser la religión del imperio.

Algunos escritores, cristianos o no, siguen cultivando la literatura profana en latín durante esta época. Se trata de las últimas manifestaciones de las letras genuinamente clásicas en Italia, si bien es difícil hallar un límite preciso que separe la literatura latina antigua de la medieval. Producto de una cultura en crisis son *Las noches áticas (Noctium Atticarum)* de Aulo Gelio (nacido hacia el 130), escritor correcto y elegante que en esta obra de carácter misceláneo, verdadero conjunto de ensayos sobre las más diversas materias, vacía el resultado de sus extensas lecturas de autores griegos y latinos y nos da toda suerte de noticias y observaciones curiosas. Es digno de recordar que en Aulo Gelio aparece por vez primera la palabra *classicus* para designar a un escritor modélico, aunque se refiera sólo a la corrección gramatical. En Roma eran llamados *classici* los ciudadanos que poseían mayores bienes de fortuna, y Aulo Gelio empleó este término al hablar del respeto que merece un escritor *classicus* en oposición a un escritor

proletarias, similitud tomada de un concepto clasista de la sociedad que, como sabemos, alcanzó una aceptación universal. El historiador Ammiano Marcelino nos ofrece un turbio y dramático cuadro de fines del imperio (los libros que nos quedan narran acontecimientos de los años 353 a 378) en un latín aprendido en libros y en el que se quiere imitar el estilo de Tácito.

Dos poetas de cierto interés aparecen en este período. El uno es Décimo Magno Ausonio (310-395), nacido en Burdeos, de sólida formación clásica y ferviente cristiano. Ausonio cultivó la poesía epigramática en toda suerte de modalidades y con las más diversas aplicaciones. En sus breves composiciones, no exentas de pedantesca erudición, hallamos un juego amable y refinado a base de agudezas, habilidades versificatorias y retóricas, y en su poema dedicado al río Mosela se advierte una plácida y dulce descripción de la naturaleza. El otro, Claudio Claudiano, nacido en Alejandría y cultivador de la literatura griega, fue entre los años 394 y 404 poeta oficial de la corte de Arcadio y Honorio, protegido por Estilicón; logró dominar la versificación latina, en la que tuvo por modelos a los clásicos. Claudiano es un fervoroso admirador de la pretérita gloria de Roma, cuyos valores, virtudes y estilo pretende hallar en la decadente corte a la que se encuentra vinculado; escribe poemas sobre temas mitológicos, como el rapto de Prosérpina, poesías ocasionales laudatorias y aparatosamente solemnes, epigramas con agudeza e intención. En conjunto la obra de Claudiano semeja un hábil y barroco remedo de los antiguos líricos latinos, si bien su condición de poeta áulico hace que en ciertos aspectos parezca un escritor medieval.

Escritores cristianos en griego y en latín

Paralelamente a las letras profanas, todavía con cierto vigor y con algunas personalidades en lengua latina, en plena inercia en lengua griega, se inicia y se desarrolla en ambos idiomas la labor de los escritores cristianos, portadores de una total y definitiva

renovación espiritual, llenos de ímpetu luchador y de juventud, probados en la adversidad primero, obligados a una ordenación general de la sociedad después. Hombres sencillos y hombres cultos escriben en griego y en latín para imponer la nueva fe y para evitar las desviaciones heréticas que no tardaron en producirse, y todo ello se verifica sin una intención literaria decidida y en general con un evidente desprecio de la ornamentación del estilo y la expresión artística. Son escritores que trabajan con una finalidad proselitista y que no buscan la belleza sino la total imposición de una verdad. Los primeros tiempos del cristianismo carecen de autores que trabajen con conciencia de escritor, aunque no faltarán los que dejen entrever cierto talento literario y no tardará en llegar una época en que la belleza formal vuelva a ser buscada por el hombre de letras.

El Nuevo Testamento, parte cristiana de la Biblia, se ha conservado íntegramente en griego, lengua en que fue escrito originariamente en su totalidad, a excepción del Evangelio de San Mateo (cuya redacción primera, en arameo, se ha perdido). Una límpida sencillez, a la que todos estamos familiarizados desde la infancia, campea en estos libros sagrados, escritos por hombres humildes, como son los tres primeros evangelistas y San Pedro, y por espíritus de elevación tan singular, como San Pablo y San Juan, cuyo *Apocalipsis* es el libro del Nuevo Testamento que, desde un punto de vista exclusivamente literario, alcanza el más alto valor y puede parangonarse poéticamente con el libro de Isaías de la escritura hebrea. Un imaginario crítico literario que desconociera totalmente el Nuevo Testamento, tras leer el *Apocalipsis* no dudaría en calificarlo de surrealista. Después del Nuevo Testamento tiene lugar la producción de los sucesores inmediatos de los apóstoles, llamados por esta razón Padres Apostólicos, entre los que se cuentan San Bernabé, Clemente Romano, San Ignacio de Antioquía y Hermas, autor de un notable libro

alegórico y apocalíptico, *Pastor* (Ποιμήν), escrito en un griego de colorido popular en la primera mitad del siglo n.

A los Padres Apostólicos sucedieron los Padres de la Iglesia, los primeros de los cuales, que vivieron durante las persecuciones, son llamados *Apologistas,* como Justino, filósofo pagano convertido, Taciano, Atenágoras, procedente de la filosofía platónica y el más elegante escritor en griego de todos los primitivos cristianos, el gran polemista Ireneo, y otros muchos. La Iglesia griega contó pronto con notables escritores eruditos, como San Clemente de Alejandría (muerto entre 211 y 215), primer «doctor de la Iglesia», hombre de saber enciclopédico y gran conocedor de la literatura clásica, sobre la cual nos ha conservado curiosas noticias y preciosos fragmentos, a pesar de su adversa actitud frente a los mitos y leyendas; Orígenes (c. 184-253), su discípulo, fecundo y eruditísimo, gran comentarista de la Escritura y sistematizador de los principios de la fe; Eusebio de Cesárea, inteligente crítico de los poetas griegos.

En el siglo IV la Iglesia griega llega a un momento de gran esplendor, pues el cristianismo ya es la religión oficial del Estado. La literatura deja de ser un elemento de propaganda y de lucha, se adorna con una solemne apariencia retórica y se va circunscribiendo a la exégesis, la dogmática, la moral y la ascética, y la oratoria se hace culta y afiligranada, como corresponde al gusto oriental. Los autores clásicos, cuyo paganismo ya puede ser considerado como caduco y va dejando de constituir un peligro para la fe, ejercen un nuevo y bienhechor influjo literario sobre los escritores cristianos, con lo que se advierte una especie de renacimiento de la prosa y del verso griegos. Los «tres grandes capadocios», San Basilio Magno, su hermano San Gregorio Niseno y San Gregorio Nacianceno dan a la literatura griega nueva brillantez con sus tratados, sus epístolas y sus homilías de forma cuidadosa y nobilísima y de contenido sutil e inteligente. La máxima figura de la oratoria sagrada griega es Juan, patriarca de

Constantinopla, llamado Crisóstomo, «boca de oro» (nacido entre 344 y 347, muerto en 407). Fue esencialmente un gran moralista y un elocuentísimo orador que supo captar la realidad de la sociedad que lo rodeaba y nos la ha descrito magistralmente en sus homilías con las tachas y los vicios contra los que luchó denodadamente desde el púlpito. Su oratoria es abundante, rica, tendente a la ampulosidad y de una avasalladora fuerza dialéctica, pero al propio tiempo llena de veracidad y de matices, tan pronto solemne y majestuosa como familiar, coloquial y no raramente burlesca y maliciosa. La lengua griega, pura y culta, vuelve a ser una maravilla de expresión y de pasión en boca de este gran orador que ha podido ser parangonado justamente con Demóstenes.

La producción de los escritores grecocristianos enlaza, sin solución de continuidad, la secular literatura griega con la bizantina, que llegará hasta el siglo XV, y de la cual trataremos más adelante (**véase pág. 145**).

Simultáneamente el cristianismo lucha y triunfa en lengua latina. Un escritor del que se tienen vagas noticias, Marco Minucio Félix, tal vez africano y que vivió en el paso del siglo n al m, es autor de un interesante diálogo, retórico y elegante, evidentemente inspirado en la técnica de las obras morales de Cicerón y de Séneca, en el que el pagano Cecilio y el cristiano Octavio (que da el nombre a la obra) discuten sobre el cristianismo a base de pura especulación filosófica, sin hacer referencia a la verdad revelada ni a la autoridad de Jesucristo. El diálogo *Octavio,* que parece augurar la obra máxima de Boecio, va dirigido a los círculos filosóficos paganos, a la gente culta e instruida, de donde su refinamiento formal y su retórico estilo. También era africano Quinto Septimio Florente Tertuliano, de la misma época, vehemente apologista del cristianismo, que acabó abrazando la herejía de Montano. Abogado profesionalmente, Tertuliano pone toda su hábil retórica y su fogosidad al servicio del cristianismo,

al que exalta y defiende de las acusaciones del paganismo al paso que ataca a éste con gran virulencia. Su *Apologético (Apologeticum),* tratado dirigido a los responsables de la persecución del año 197, es una impresionante diatriba contra los perseguidores, una demoledora refutación de los desmanes y vicios que se atribuían a los cristianos y un himno a la victoria de los mártires, todo ello dentro de una absoluta conciencia de la fuerza de la nueva fe. Un carácter más general tiene su escrito titulado *A los pueblos (Ad nationes),* donde el polemista se dirige al mundo pagano explicándole la verdadera esencia del cristianismo y atacando el culto de las divinidades gentiles, que identifica con abstracciones, alegorías y sublimaciones de fuerzas naturales y héroes realzados por sus méritos humanos, interesante actitud frente a la mitología que parte de las ideas de Evhemero. Los numerosos escritos de Tertuliano, todos ellos vehementes y apasionados, revelan un pensador original y en cierto modo inician una actitud nueva en el mundo de las ideas; su estilo, osado en la sintaxis y en el léxico, se acomoda a su fogosidad y a su peculiar temperamento. Otro escritor africano, San Cipriano (martirizado en 258), de obra extensa, entre la que destaca su interesante y rico epistolario, nos ofrece una fisonomía distinta del combativo Tertuliano. San Cipriano, antes de hacerse cristiano, fue profesor de retórica, lo que se transparenta en su dicción correcta, pura y elegante aunque despojada de artificiosidad que no cuadraría con su actitud piadosa y desprendida de vanidades. También había sido maestro de retórica Cecilio Firmiano Lactancio, autor de unas importantes *Instituciones Divinas (Divinae Institutiones)* y de un tratado sobre *La muerte de los perseguidores (De mortibus persecutorum),* en el que expone la miserable muerte de los emperadores que persiguieron el cristianismo. Si bien no es un teólogo muy profundo, Lactancio es un escritor que tiende a atraer a la nueva religión los ambientes cultos y refinados y en ello emplea su prosa de corte ciceroniano.

La España romana, que tan brillantemente había mantenido la gloria de las letras latinas desde el siglo I, da algunos personalísimos escritores cristianos. En el siglo IV destacan en la prosa Osio de Córdoba y en el verso Cayo Veccio Juvenco, el cual lleva a cabo la extraordinaria novedad de escribir un poema épico cristiano, en más de tres mil hexámetros, en el que sigue el Evangelio de San Mateo trasladándolo a la técnica y al estilo de la epopeya clásica, tomando como modelo el arte de Virgilio. Ello significa una actitud literaria clara y consciente y un decidido propósito de hermanar la tradición cultural clásica con la fe cristiana. Esta fusión es llevada a cabo por el aragonés Aurelio Prudencio Clemente (348-post. 405), poeta realmente excepcional por su acomodación a géneros y temas distintos con peculiar exuberancia y rica imaginación al propio tiempo que con una gran variedad de metros, siempre adecuados al carácter de la materia tratada. El papa español San Dámaso (366-384) había compuesto una serie de breves inscripciones en verso para colocar en los sepulcros de las catacumbas y así perpetuar la memoria de los mártires. Prudencio, inspirándose en este género, escribió su libro *Peristephanon,* colección de himnos dedicados en su mayoría a españoles que habían recibido el martirio. Este libro constituye el monumento más importante de la primitiva poesía latina cristiana y se caracteriza no tan sólo por la belleza de los versos, a veces ampulosos y preciosistas, siempre fervorosos y apasionados, sino también por el hecho de aceptar tradiciones populares que se habían formado en tomo de los mártires. Es de suma importancia reparar en este aspecto, insólito en las letras latinas, donde es raro que un poeta culto, extraordinariamente cuidadoso de la forma y sabio en la versificación, deje entrar elementos tradicionales. En su *Cathemerinon* Prudencio reúne una serie de himnos para las diferentes horas del día y para solemnidades del culto o circunstancias especiales, en los que se esfuerza con éxito en expresar en forma clásica pensamientos cristianos. El libro que tituló *Ditto-*

chaeon contiene una colección de versos destinados a explicar cuadros, pinturas o mosaicos de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento. No por su valor literario, que es inferior al de las obras citadas, sino por su influjo en las literaturas medievales, hay que mencionar la *Psychomachia* de Prudencio, poema en el que las virtudes paganas luchan contra los vicios cristianos, juego de abstracciones y de alegorización nuevo en la poesía cristiana, donde le espera una gran fortuna.

La himnología cristiana recibe en los siglos IV y V un notable impulso, gracias a la labor de escritores como Paulino de Nola, Hilario de Poitiers y San Ambrosio de Milán, tenido por el creador del himno litúrgico. La labor de estos tres escritores fue variada y considerable, si bien queda eclipsada ante la de los dos grandes autores que nos quedan por examinar.

San Jerónimo (c. 342-420), recia personalidad de asceta y erudito, estuvo en contacto con los padres de la Iglesia griega, cuya lengua aprendió así como la hebrea. Hombre inteligente, con gran sentido crítico y capaz de grandes empresas y con espíritu de organización, puso sus grandes conocimientos clásicos, su formación retórica y su sensibilidad literaria al servicio del cristianismo. Sus obras son numerosas y de grandes alientos, como historias universales, biografías de personajes ilustres del pasado y de su tiempo y su versión latina del Antiguo Testamento hebreo y del Nuevo griego, llamada luego la *Vulgata* y adoptada por la Iglesia Romana. Su epistolario es un documento importantísimo para el conocimiento de la época. San Jerónimo admira por la veracidad y profundidad de su cultura y por su notable espíritu crítico.

Figura impresionante es la de San Agustín (Aurelio Agustín, 354-430), uno de los espíritus más elevados que ha producido la humanidad. Su centenar de obras abarca todos los problemas de la fe católica y lo hacen un autor esencial en la historia del pensamiento. Sería impropio de este libro intentar señalar lo que re-

presenta San Agustín dentro del cristianismo y de la filosofía. Sus *Confesiones,* en las que narra su infancia, su juventud maniquea, sus contactos con el neoplatonismo y su conversión a la fe cristiana, que se cimienta con el conmovedor coloquio místico con su madre, Santa Mónica, constituyen la expresión de un verdadero drama espiritual que trasciende de su carácter autobiográfico para convertirse en una epopeya de la conversión humana y en una insuperable manifestación de sinceridad del hombre frente a Dios. Este libro no puede equipararse a las autobiografías, aun las más ilustres, que se escribieron antes o después de San Agustín, ya que, como su mismo título indica, es una «confesión» de un alma dolorida, poética e inteligente, que, exenta de todo orgullo y rebosante de caridad, se nos ofrece en un impresionante soliloquio. En las *Confesiones,* a pesar de sus rasgos o notas de clasicismo, advertimos que ha caducado el antiguo mundo clásico y que ha aparecido algo nuevo y antes desconocido e insospechado: la total sinceridad y la espontaneidad más inmediata que hacen posible que sin los viejos ornatos literarios y en una prosa a veces coloquial e inmediata surjan la más alta poesía y la introspección más turbadora. Se suele considerar a las *Confesiones* el libro cristiano más bello y más emocionante, después de los revelados, y su propio autor lo tenía en gran estima y admitía su eficacia y alto valor. «¿Qué libro hay de los míos —dice San Agustín en uno de sus tratados— que sea más frecuentemente y con más deleite leído que el de mis *Confesiones!*» La posteridad confirmará estas palabras, pues las *Confesiones* no han tenido eclipses en la historia de nuestra cultura y de nuestra espiritualidad. Es el San Agustín de las *Confesiones* el que, llegando al alma de Petrarca, tendrá un influjo decisivo en el humanismo europeo, pues no en vano el santo africano afirma en su tratado *Sobre la Trinidad (De Trinitate)* que su corazón no es sino el corazón humano *(Quid est cor meum nisi cor humanum?),* fórmula más pro-

picia para adecuarse a los humanistas que muchas otras extraídas de autores paganos.

La Ciudad de Dios (De civitate Dei), escrita en la vejez del santo para refutar a los que sostenían que el saqueo de Roma por Alarico (año 410) era un castigo por haberse abandonado el culto de los dioses paganos, es una obra monumental que constituye una especie de metafísica de la sociedad y una interpretación cristiana de la vida individual y colectiva. En los veintidós libros de *La Ciudad de Dios,* escritos en años de calamidades, destrucción y desesperanza, San Agustín opone la ciudad espiritual, creada por Dios con los ángeles y construida por los que en Él creen, peregrinos en la tierra guiados por la Iglesia y que esperan el goce de la eterna paz, a la ciudad terrena, surgida con la rebelión de los ángeles, fundada en el egoísmo mundano y en la injusticia. El escritor traza la historia de estas dos ciudades, desde la creación del mundo, y aunque considera a la Roma cristiana sucesora de la imperial, distingue en aquélla una justicia y una eternidad que constituyen una actitud nueva y revolucionaria.

En sus numerosos tratados dialogados, San Agustín, profundo admirador de Cicerón (cuyo perdido *Hortensius* influyó tanto en su formación), revela su vinculación al gran prosista latino, al que supera decididamente en pasión y en inteligencia; y al convertir, el diálogo en soliloquio, innovación debida al escritor cristiano, el género logra su más íntima y perfecta culminación.

La literatura bizantina

De Justiniano a la caída de Constantinopla

La literatura en lengua griega ofrece, a grandes rasgos, la impresión de una larga y notable continuidad desde los lejanos tiempos de Homero hasta mediados del siglo XV de nuestra era. A las letras clásicas siguen las alejandrinas y a éstas la labor de los escritores cristianos que se enlaza insensiblemente con la de los bizantinos. Ello se debe, principalmente, a que estos últimos se empeñaron en inmovilizar artificialmente la lengua griega, remedando a los clásicos y situándose de espaldas a la natural evolución del griego hablado y con la vista fija en los modelos de la antigüedad. Claro está que hay notables excepciones y que en algunos momentos hallamos muestras de literatura vulgar, que vive y se desarrolla por lo común lejos de Constantinopla; pero lo cierto es que la gran urbe, capital del imperio de Oriente, mantiene orgullosamente la herencia de la literatura de Grecia, sin muchos contactos con Occidente, sobre todo desde la separación confesional de Focio, y que en ella predominan la prosa histórica y la teología. Es difícil señalar el momento en que hay que empezar a dar el nombre de bizantina a la literatura en griego; por lo común se fija en tiempos de Justiniano y concretamente cuando este emperador, en 529, cerró las escuelas filosóficas de Atenas, última manifestación del paganismo, y rompió de esta suerte con el pensamiento griego y constituyó al cristianismo como ciencia exclusiva en Oriente. El final de la literatura bizantina

queda limitado en 1453, cuando Constantinopla cae en manos de los turcos y se desmorona el imperio de Oriente.

A partir del siglo V pululan en Constantinopla los gramáticos, lexicógrafos, retóricos y recolectores de sentencias, proverbios y crestomatías, los comentaristas y escoliastas de autores clásicos, etc., que representan el gran esfuerzo de los eruditos para mantener la tradición de las letras de la antigua Grecia, conservar en lo posible la pureza de la lengua de los mejores tiempos y no perder de vista los modelos literarios. En el palacio imperial se desarrolla una fría poesía cortesana, vacía de inspiración y aduladora entre cuyo acervo tal vez valga la pena de mencionar, por su valor arqueológico, la *Descripción de las estatuas destinadas al gimnasio Zeuxipo,* poema de Cristodoro, y la *Descripción del templo de la Santa Sabiduría* [Santa Sofía], de Pablo Silenciario (ambos del siglo VI), curioso tipo de poesía descriptiva de obras de arte y edificios. En el siglo V, y en Egipto, aparece un poeta considerable, Nonno, que parafraseó en verso el Evangelio de San Juan pero que antes de convertirse al cristianismo escribió un largo poema mitológico, *Dionisíacas* (Διονυσιακά), que revela sensibilidad artística frente a las viejas leyendas griegas y una excelente asimilación del estilo de la poesía clásica, lo que se transparenta en la grandiosidad de sus descripciones, la fecundidad de su imaginación y la riqueza y sonoridad de sus versos. Entre los imitadores de Nonno, la mayoría mediocres, hay que mencionar a Museo, cuyo poema sobre *Hero y Leandro,* en el que se suele ver la última manifestación de la delicadeza griega, logró una influencia extraordinaria en el Renacimiento.

Procopio de Cesárea es una importante figura de las letras bizantinas del siglo VI. Por encargo de Justiniano escribió un *Tratado sobre los edificios religiosos, civiles y militares de Constantinopla,* obra de gran interés por las curiosas noticias que recoge, pero extraordinariamente rastrera en la lisonja y adulación al emperador. El mismo tono encomiástico caracteriza su extensa obra en

ocho libros, *Historias,* en la que narra las campañas contra los persas, los vándalos y los godos, y en la que profundiza en aspectos políticos y da importantes informaciones étnicas y sociales. Belisario aparece como un héroe casi mítico y Justiniano es glorificado en exagerados panegíricos. Por esta razón interesa recordar que Procopio de Cesárea, a la muerte de este emperador, escribió una especie de libelo titulado *Historia secreta,* en la que pone de manifiesto el despotismo y el orgullo de Justiniano y de la emperatriz y la falta de genio militar de Belisario. Esta doble visión, exagerada sin duda en ambas direcciones, da una idea clara de la doblez bizantina que tantas veces tuvieron que experimentar los occidentales en Constantinopla. En el aspecto espiritual durante el siglo VII cuenta la literatura bizantina con dos escritores de relieve. Juan Moscos, monje palestiniano, es autor de una obra titulada *El prado espiritual,* sobre los ascetas del desierto, en la que se interfieren narraciones ingenuas y populares puestas como ejemplo de virtudes. San Juan Clímaco, abad del monte Sinaí y luego ermitaño, escribió la famosa *Escala espiritual,* guía hacia el cielo, según la de Jacob, dividida en treinta capítulos, alusivos a los años de vida retirada de Jesucristo, que llevan a la perfección mística. Su difusión fue extraordinaria tanto en Oriente como en Occidente. Va seguida de una *Epístola al Pastor,* donde se reúnen consejos para el que ha de ser guía espiritual del asceta.

La epigramática alcanza gran auge en la corte y se inspira principalmente en los poetas alejandrinos. Agatías es el epigramista más famoso de esta escuela de poetas que multiplican la agudeza sobre hechos anecdóticos y que no raramente saben expresarse con elegancia. La famosa *Antología* reunida en el siglo XIV por el monje Máximo Planudas, agrupa esta artificial y generalmente monótona poesía áulica. La llamada *Antología Palatina,* que se cierra en el siglo VIII, recoge gran cantidad de epigramas griegos, muchos de ellos de época bizantina, entre los que destacan las poesías anacreónticas, que van en apéndice. Se trata

de una serie de bellas y ligeras imitaciones de Anacreonte, en las que se canta el vino y el amor y que parecen haberse compuesto para alegrar las fiestas y banquetes de grupos de estudiantes ricos y disipados. Es de notar que en el Renacimiento y aun en épocas más recientes estas imitaciones tardías de Anacreonte fueron tomadas como modelo y consideradas como obras auténticas del gran lírico clásico. La poesía litúrgica reviste en la literatura bizantina gran brillantez, sobre todo en la composición de himnos, género en que sobresale con curiosa personalidad San Romano (siglo VI), creador de una lírica a la vez religiosa y popular sobre temas bíblicos y hagiográficos que revelan influjo siríaco.

Entre los siglos VII y IX la literatura bizantina pasa por una época de decadencia, en la cual sólo cabe advertir la labor de los historiadores oficiales y cierto auge de la poesía eclesiástica, debido principalmente a la labor de San Juan Damasceno (676-753). La actividad del patriarca Focio (827-898), autor de una erudita compilación denominada *Biblioteca,* y la separación de la Iglesia griega de la romana contribuyeron a un nuevo resurgir de las letras bizantinas. Al lado del trabajo de los historiadores resalta el poema épico *Diguenís Akritas,* redactado por un monje anónimo que reelaboraba y ordenaba una serie de antiguos cantos tradicionales sobre las heroicidades de los guerreros bizantinos que luchaban en las fronteras contra los árabes. Se trata de una auténtica epopeya, muy similar a la occidental (más parecida a la románica que a la germánica), llena de aventuras y de lances sentimentales que novelizan y fantasean hechos realmente sucedidos. Entre los numerosos escritos del polígrafo Miguel Psellos (1018-1096) sobresalen sus oraciones fúnebres, preciosos testimonios del ambiente espiritual de Bizancio en su tiempo.

A partir del siglo XII la literatura bizantina entra en una fase de esplendor. La historiografía, género constantemente cultivado en relación con la corte, produce obras considerables como la *Selva de la historia y* la *Alexíada,* de la princesa Ana Comnena

(1083-1150). Esta última obra, a pesar de estar escrita en prosa y reflejar con notable exactitud la realidad de los hechos (pues recurre al testimonio de documentos, de crónicas latinas y de recuerdos personales), se caracteriza por su aliento épico e incluso su título parece dar a entender que se trata de una epopeya. La princesa relata las gestas de su padre, el emperador Alejo Comneno, en actitud panegírica y logra ofrecer un rico panorama de uno de los momentos más deslumbrantes de la cultura bizantina, cuando ésta ha alcanzado su máximo aparato y su más solemne fastuosidad, lo cual se traduce en el soberbio orgullo con que la autora menosprecia a los cruzados y hombres de Occidente, a los que trata despectivamente de bárbaros e incultos. Las cruzadas, desde el punto de vista bizantino, son descritas por varios historiadores, como Nicetas Choniates, que entre otros sucesos relata dramáticamente la conquista de Tesalónica por los normandos y evoca nostálgicamente los tiempos en que el imperio estaba libre de los temibles y bárbaros «latinos»; como Eustacio de Tesalónica, excelente comentarista de Homero, quien en su *Conquista de Tesalónica por los latinos* considera la llegada de los occidentales un eclipse de tinieblas en el resplandor imperial; como Juan Tzetze, autor de ciertas *Historias y Chiliades,* en griego vulgar. En siglos posteriores la historiografía cuenta con obras notables como la *Historia Bizantina* de Jorge Paquimeras (1242-1310), continuada por Nicéforo Gregoras (1295-1360), que narran momentos revueltos y difíciles de la historia del imperio y violentas luchas dogmáticas, y feroces enemigos ambos de los catalanes y aragoneses que al mando de Roger de Flor irrumpieron en Grecia, constituyen la contrapartida del cronista Ramón Muntaner (**véase pág. 329**).

Curiosa es la personalidad de Teodoro Prodomo (siglo XII), que en estilo popular relata en largos poemas sus miserias, su hambre y sus desdichas, trazando un vigoroso cuadro satírico de la sociedad del que no escapa su propia esposa, mujer de carácter

insoportable que amarga la existencia del poeta, el cual no se cansa de mendigar en la corte. El ambiente de ésta, bajo los Paleólogos, aparece descrito por el adulador Files de Éfeso (c. 1275-1345), que nos da una serie de detalles interesantes sobre personajes, hechos y objetos. Files es un autor muy fecundo, que cultivó la poesía religiosa, la moral, la anecdótica y la didáctica, en estilo muy retórico y ampuloso. La novela de aventuras griega, de que hemos tratado anteriormente (**véase pág. 135**) y que dejamos en Heliodoro y en Longo, experimenta en el siglo XII una especie de renacimiento que da a la literatura bizantina una serie de obras de imaginación, en prosa y en verso, que mantienen las características más salientes de aquel curioso género, inverosímil y sentimental, y contribuyen a la fijación de lo que modernamente entendemos por novela. Tomando como modelo el *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, el dignatario Eustacio Macrembolita escribió la novela en prosa *Hismine e Hisminia,* en la que los dos protagonistas se fugan y son separados por toda suerte de contratiempos hasta su feliz encuentro. Esta constante trama de la novela griega reaparece en *Rodante y Dosicles,* escrita en verso y a imitación de Heliodoro por el poeta Teodoro Prodomo, que hemos citado pocas líneas antes. La novela bizantina se halla en trance de quedar limitada a un mero ejercicio retórico en el que se repiten la misma peripecia, los mismos tipos de jóvenes enamorados y la misma concepción del arte. El contacto con la cultura occidental, a través de los cruzados y de los «latinos» establecidos en Grecia, hace que elementos de la novelística románica, ya en pleno apogeo en el siglo XIII, den a los novelistas bizantinos posibilidades de renovación. Ello se advierte en la anónima *Beltandro y Crisanza,* obra escrita con buen gusto y original fantasía en la cual la trama general —los amores clandestinos del príncipe bizantino Beltandro con Crisanza, hija del rey de Antioquía— se amolda a la tradición grecobizantina, pero se interfieren en ella elementos occidentales, como el carácter caba-

lleresco del héroe, el concepto del vasallaje, la alegoría del Castillo del Amor, tan frecuente en el *román* francés, y la misma onomástica de los personajes (Beltandro equivale a Bertrand). Es notable cierta situación matrimonial y sentimental que corresponde a la de Tristán e Iseo, de la gran novela francesa. En esta confluencia oriental y occidental se halla también la novela anónima en verso *Libistro y Rodamne,* de mediados del siglo XIV, en la cual el héroe es calificado de «latino» y realmente obra como un caballero de novela francesa y lucha contra un rey de Babilonia llamado Verderico, nombre que corresponde al de Federico, verdaderamente exótico en una novela griega. Las hazañas caballerescas, realizadas en un mundo de magia y de encantamientos, llenan la novela anónima en verso *Calimaco y Crisorroe,* aunque en ella no sea tan perceptible la influencia occidental. Ésta es tan decisiva en el siglo XIV que aparecen adaptaciones bizantinas de las novelas francesas de *Flores y Blancaflor* y de *Pierres de Provenza*.

Cuando en 1453 Constantinopla cae en manos de los turcos fenece la literatura bizantina. En aquel tiempo el renacimiento italiano ha hecho surgir un nuevo fervor por la antigüedad clásica y un extraordinario interés por el pensamiento y el arte griegos, cuya lengua es virtualmente desconocida en Occidente. Sabios bizantinos, fugitivos del imperio destrozado por bárbaros orientales, son acogidos en las humanísticas cortes italianas, enseñan el griego a los escritores renacentistas y vuelcan sobre una Europa moderna su legado cultural (**véase página 384**).

III

Las literaturas medievales

La literatura latina medieval

La persistencia de la antigüedad clásica en la Europa medieval

Ya señalamos que en la Europa oriental es muy difícil hallar un momento que justifique plenamente una neta división entre la antigua literatura griega y la bizantina. La realidad es que desde el mundo cultural que supone la epopeya griega, allá por los siglos IX y VIII antes de Jesucristo, hasta la caída de Constantinopla en poder de los turcos, en el año 1453 de nuestra era, la continuidad de las letras en lengua griega es evidente.

En la Europa occidental el fenómeno es más complejo. De hecho en latín no se ha dejado de escribir jamás, aunque haga siglos que la lengua haya muerto. Pero hay dos aspectos fundamentales. En primer lugar escriben en lengua latina, durante la Edad Media y el Renacimiento, escritores de toda Europa, occidental y central, aunque hayan nacido en tierras que no fueron romanizadas: el cristianismo es lo que les une lingüísticamente. En segundo lugar, entre los siglos XI y XIII aparecen en los países más cultos que otrora pertenecieron al Imperio romano diversas literaturas en lenguas vernáculas, o sea en la propia y distintiva evolución que el latín hablado ha adquirido en diversas zonas. En Italia, en la Península ibérica y en las Galias, al lado de los escritores que cultivan el latín, nacen y florecen manifestaciones literarias en lenguas neolatinas que, aunque no siempre evolucionando paralelamente, llegan hasta nuestros días. Contra lo que apriorísticamente suponía la crítica romántica, entre el mundo

de los escritores en lengua latina y el de los cultivadores de las lenguas vulgares, en nuestro caso románicas o neolatinas, existe un auténtico contacto y una innegable relación. El escritor medieval, tanto si trabaja en la lengua culta como si lo hace en las vulgares, se ha formado en las escuelas, generalmente dependientes de la Iglesia, y allí ha aprendido su técnica y su arte. Y como sea que en estas escuelas se profesa la retórica, enseñanza en la que perduran los esquemas y los preceptos de los tratados didácticos latinos (como el *Arte poética,* de Horacio, la *Retórica a Herennio* de Comificio, que se atribuía a Cicerón, el tratado *De la invención,* del gran orador latino, etc.), no es raro que en la pluma de los escritores medievales aparezca una serie de procedimientos y de recursos estilísticos que hallamos antes en los autores clásicos.

La persistencia de la antigüedad clásica en la literatura medieval escrita por autores cultivados (hay que exceptuar la literatura tradicional) es una nota positiva y constante que hay que advertir desterrando el tópico romántico que creía en las «tinieblas» de la Edad Media. No es una exageración afirmar que el escritor medieval conoce los clásicos latinos en proporción poco menor a como los podían conocer los humanistas del Cuatrocientos; lo que ocurre es que estos últimos los leían con una intención muy diversa y con un sentido nuevo. En líneas generales el escritor medieval busca en los clásicos información documental, enseñanzas morales o ejemplos de retórica, al paso que el humanista busca la belleza. De ahí que la poesía de Horacio no interesara a los primeros, los cuales pretendían extraer de las epopeyas de Homero y de Virgilio precisamente aquello de que carecen totalmente, o sea la verdad histórica de lo que ocurrió en el sitio de Troya o de las gestas de Eneas. Ovidio, en la Edad Media, es conocido primordialmente como «maestro de amor», o como informador de los mitos de la antigüedad, pero en cambio no se divulgan sus elegías de destierro. Séneca es profundamente ad-

mirado por sus enseñanzas morales, que ingenuamente se relacionan con el cristianismo, incluso inventando una fabulosa correspondencia entre el estoico cordobés y San Pablo. Anecdotarios como el de Valerio Máximo, en el fondo tan insignificante, gozan de enorme predicamento por su abundante documentación sobre hechos famosos de los antiguos.

Pero la Edad Media se formó una idea y una fisonomía peculiares de los clásicos, distintas de las que, surgidas en el Renacimiento, mantenemos todavía y que, sin duda alguna, se aproximan a lo que realmente fue y significó la antigüedad. Nada más característico, en este aspecto, que la desfiguración que sufrió Virgilio. Ya algunos comentaristas del bajo Imperio, incondicionales admiradores del poeta latino, sostuvieron que Virgilio fue un hombre de una ciencia extraordinaria y que escribió con intenciones recónditas. En su obra veían no sólo una especie de síntesis del devenir del hombre, que primero fue pastor (las *Bucólicas),* luego agricultor (las *Geórgicas)* y finalmente guerrero (la *Eneida),* sino que llegaron a otorgarle una especie de infalibilidad en toda materia. Si por un lado una serie de escritores cristianos lo elevaban a la categoría de «profeta gentil», debido a la famosa égloga cuarta, otros, más tarde, hacían nacer la leyenda de su poder mágico, que corroboraban con una serie de absurdas anécdotas en las que Virgilio aparecía como un poderoso hechicero, creador de fabulosos jardines, embotellador de diablos malignos, vaticinador de la destrucción del palacio de Nerón, etc. El misoginismo medieval, que se complacía en poner de relieve la perversidad y las mañas de la mujer a base de ejemplos de grandes figuras que habían sido objeto de los engaños femeninos, creó la leyenda de Virgilio perdidamente enamorado de una dama romana que se habría burlado despiadadamente de él. Para el hombre de la Edad Media Virgilio era un maestro de retórica, un astrólogo, un constructor de jardines y canales mágicos, un profeta del cristianismo que, a pesar de todo su inmenso saber, había

sido juguete de los engaños de la mujer, como lo fueron los bíblicos David, Salomón y Sansón y como también lo serán, por puro capricho y a base de leyendas similares a las creadas en tomo del autor de la *Eneida,* los clásicos Aristóteles e Hipócrates. El Virgilio astrónomo, omnisciente y mago, criatura de la imaginación y de la devoción medieval, en el que todavía creerá el propio Boccaccio, tiene una singular importancia ya que esta rara y arbitraria desfiguración del gran poeta latino aún es patente en la *Comedia* de Dante.

La cultura del período latinocristiano (**véase pág. 138**) persiste en el mundo medieval con evidente continuidad, a la que favorecen la labor de determinados escritores y el espíritu de ciertos movimientos culturales. El escritor Salviano de Marsella (muerto hacia 480) concibe el fin del Imperio romano como un castigo divino por los pecados de los hombres y se refugia en un claro agustinismo. El provenzal Magno Félix Ennodio (473-521), en cambio, al mismo tiempo que escribe himnos a los mártires, panegíricos a obispos y vidas de santos, no deja de cultivar el epigrama mundano, ligero e incluso procaz, y toma asuntos de la mitología pagana. Esta especie de desorientación entre cristianismo y paganismo y entre romanidad y barbarie se hace patente en la obra del galo Apolinar Sidonio (431-487), que a pesar de ser obispo de Clermont-Ferrand compone numerosas poesías sobre temas mitológicos, influido sobre todo por Estacio y Tibulo, en latín ya decadente pero con filigranas retóricas y aciertos estilísticos, que le valieron un gran respeto en las generaciones posteriores y hasta ser incluido en el canon de los autores clásicos. Es difícil pronunciarse en la pueril cuestión de si estos escritores, y otros contemporáneos suyos, pertenecen todavía a la antigüedad clásica. Sí, en cambio, se puede afirmar que tres escritores adscritos al mundo antiguo por su origen y por su educación, Boecio, Casiodoro y San Isidoro, transmitieron al medieval, en momentos de descomposición y de peligro para la civilización

occidental, el legado de la cultura clásica; y que al propio tiempo, un lejano punto de Europa, sin raíces culturales ni políticas con la romanidad, Irlanda, contribuyó poderosamente a la salvación del espíritu y de las letras que parecía iban a perecer.

Anicio Manlio Severino Boecio (480-524), de noble familia, alto dignatario de Teodorico, quien, creyendo ciertas calumnias, lo hizo matar, fue llamado «el último de los romanos», pero los escritores medievales le denominaron «el filósofo», hasta que aplicaron esta designación a Aristóteles. Su actividad fue la de un maestro y comentador de la filosofía antigua; aspiraba, como más adelante los renacentistas, a conciliar a Aristóteles con Platón y verter al latín toda la obra del primero. Su obra más personal, *La consolación por la Filosofía (De consolatione philosophiae),* es uno de los libros más leídos en la Edad Media, y aun bien entrados los tiempos modernos. Fue escrito en la cárcel cuando su autor estaba condenado a muerte. Finge que se le aparece la Filosofía, en forma de venerable matrona, con la que mantiene un diálogo en el que, tomando pie en el caso del escritor, se debate sobre el infortunio del inocente, la Providencia, los altibajos y veleidades de la fortuna, la libertad, etc.; se advierte el influjo de Platón y de Séneca, emocionadamente aplicados a un caso real y trágico como es la injusta muerte que Boecio sabe que le espera. Ferviente cristiano, Boecio evita en todo este libro la más pequeña referencia a la verdad revelada, al pensamiento cristiano y a la vida futura, ya que pretende hallar la solución de sus problemas por la razón.

Magno Aurelio Casiodoro (487-583), cortesano de Teodorico, senador y político brillante en momentos en que se está dislocando el Imperio, funda en 540 un monasterio en el que se retira del mundo con la idea de salvar cuanto pueda de la antigua cultura en tiempos de barbarie y descomposición. Superficial en su filosofía y falto de originalidad en su obra literaria, Casiodoro es esencialmente un transmisor de cultura y un pedagogo, preo-

cupado por la enseñanza de las artes liberales y de las ciencias sagradas.

En España se ofrecían unas condiciones algo diversas y en cierto modo favorables a la persistencia de la latinidad clásica. La monarquía visigótica se dejó ganar por la cultura de los hispanorromanos y tendía a mantener o a restaurar formas e instituciones del Imperio. Antes de la conversión de Recaredo (589), durante el período de lucha entre el poder, amano, y la masa de la población, católica, esta última mantiene en cierto modo la romanidad contra el exotismo de la herejía. Ello preparó la Iglesia visigoda para su labor de «restaurar los monumentos de la antigüedad e impedir la caída en la decrepitud por invasión de la rusticidad», como decía San Braulio de Zaragoza.

San Martín de Braga, o Dumiense (515-580), natural de la Panonia pero establecido en Galicia, región que arrancó del anianismo, es una figura literaria notable por su entusiasta y constante senequismo, que se transparenta no tan sólo en las páginas de sus tratados sino incluso en los títulos de éstos: *De la vida honesta, De la ira*. El filósofo cordobés sufre cierta reelaboración cristiana en las obras de San Martín, cuya prosa latina es correcta y esmerada.

La sede de Sevilla fue ocupada por dos hermanos de ilustre linaje hispanorromano, San Leandro, factor de la conversión de los reyes visigodos al catolicismo y escritor majestuoso y brillante, y San Isidoro (560-636), figura cumbre de la cultura medieval europea. Aparte de sus obras históricas, filosóficas, de exégesis bíblica, etc., destaca su monumental enciclopedia, *Etimologías,* vasto y sistemático repertorio de todo el saber humano (arte, medicina, historia, teología, filología, historia natural, geografía, mineralogía, agricultura, costumbres, vida doméstica, cocina, etc.), leída y saqueada sin tregua en la Edad Media, formada como una inmensa taracea de autores sacros y clásicos. La originalidad de la obra fundamental de San Isidoro es casi nula en la ma-

teria que expone y reside únicamente en su ordenación y síntesis. Al lado de las disciplinas más elevadas y decisivas para el hombre, contrastan los detalles insignificantes y aparentemente nimios. San Isidoro condensa en los veinte libros de sus *Etimologías* todo lo básico, importante o simplemente curioso que pudo recoger en sus largas lecturas, lo estructura ordenadamente, sin citar por lo común las fuentes en que se ha basado y lo expone sin la menor pedantería ni vanidad. De esta suerte se salvan infinidad de conceptos y de detalles de la antigüedad, y la ciencia de los clásicos, condensada y resumida, es legada al Medioevo.

La labor de Boecio, de Casiodoro y de San Isidoro representa, pues, la salvación de la cultura antigua cuando se hallaba en trance de perecer, ahogada por la barbarie, y la persistencia de una línea del pensamiento clásico.

La obra cultural de San Gregorio el Grande (540-604, papa desde 590), contrasta precisamente por su sentido profundamente humano y por su aparente actitud negativa frente a los clásicos. Hijo de una ilustre familia romana, educado en el estudio de las letras, y persona influyente en Roma, abandona el mundo para dedicar su fortuna a la fundación de monasterios y se hace benedictino. Del monasterio saldrá para ceñir la tiara pontificia y adoptará la humilde fórmula de *servus servorum Dei,* que mantendrán sus sucesores. La obra de San Gregorio es decisiva en la elaboración del pensamiento medieval, y en ella se revela un psicólogo agudo y penetrante, orientador de generaciones y elocuente en su expresión. Sus *Diálogos,* que tratan de vidas de santos, especialmente de San Benito, y que narran milagros y apariciones, son de una sorprendente ingenuidad, sin duda rebuscada para atraerse al público sencillo. En efecto, el éxito de este libro fue extraordinario y sus versiones a otras lenguas son numerosas.

Una nota de exotismo la da el escritor godo Jordanes, que a mediados del siglo vi escribe una curiosa *Historia de los getas (De origine actibusque getarum),* en la que sorprenden relatos sobre los

pueblos nórdicos, con sus costumbres y migraciones, y su oposición al mundo romano. Jordanes trata de los pueblos de su raza con vivacidad y cierto aliento épico, pues no desdeña datos procedentes de viejas tradiciones y de primitivas sagas nórdicas. A pesar de sus deficiencias estilísticas y de estructura, la obra de Jordanes, en general poco apreciada, tiene capítulos que se leen con agrado y con curiosidad, pues no en vano es un escritor bárbaro que hace la historia de su pueblo con entusiasmo y fervor. También es un bárbaro en su lengua y escribe la historia de un pueblo bárbaro, el obispo de Tours Gregorio (538-594). La *Historia de los francos (Historia francorum)* de Gregorio de Tours es fundamentalmente eclesiástica, pero tiene páginas de gran emoción y realismo y algunas veces recurre a fuentes legendarias.

Literariamente es muy significativa la labor de un escritor italiano, mucho tiempo residente en las Galias, Venancio Fortunato (530-600). Versificador hábil e incansable, ha legado a la liturgia himnos tan justamente celebrados como el *Vexilla regis* y el *Pange lingua,* poesías dedicadas a consagraciones de iglesias, un poema sobre la vida de San Martín en dos mil hexámetros, la descripción de un viaje por las orillas del Mosela y del Rin, en el que es notable su sensibilidad frente a las bellezas naturales, etc, Pero su nota más característica la hallamos en sus poesías ocasionales y de circunstancias, dedicadas a jerarquías eclesiásticas y a altos dignatarios de la corte merovingia; en la descripción de hechos de la vida cotidiana, como banquetes, conciertos; epigramas intencionados y epitalamios en los que aparecen notas paganas como cierto diálogo entre Venus y Cupido. En Poitiers actúa de secretario de la reina Radegunda, a la que dedica poesías llenas de veneración y de cortesana lisonja, y llama «preciosísima gema de las Galias». En Venancio Fortunato se advierte la significativa actitud de versificar ocasionalmente, como un poeta de corte que celebra o comenta circunstancias íntimas y fugaces, al propio tiempo que encomia exageradamente, y tal vez con adulación, a

personajes poderosos. Todo ello hace de este poeta una especie de precedente de los trovadores, y en este sentido no deja de ser significativo el hecho de que su actividad poética se desarrollara en las tierras donde cinco siglos después apareció la lírica provenzal, lo que tal vez no sea casual sino que revela cierta continuidad de su estilo en autores posteriores o el mantenimiento de su memoria en las escuelas locales.

El renacimiento carolingio

Contemporáneamente se constituye, alrededor de la Iglesia irlandesa, un importante grupo de misioneros escritores, los *scoti,* cuya labor, fecunda, intensa y entusiasta, ha prestado a la cultura europea un notabilísimo servicio, pues gracias a ellos fue posible el primer intento consciente y organizado de resurgimiento de la barbarie y de vinculación cultural a la Roma antigua que tuvo lugar en la corte de Carlomagno. Irlanda, en la que no había cuajado la religión oficial romana, era tierra donde el conocimiento de los clásicos no podía arrastrar al pueblo a una regresión al paganismo, como hubiera podido acaecer en las antiguas provincias del Imperio más romanizadas. Por otro lado la lengua de los nativos de aquella isla era tan distinta de la latina, que ésta tenía que aprenderse totalmente, al paso que en tierras en las que luego se produjeron las lenguas neolatinas, el idioma hablado coloquialmente imponía insensiblemente su corrupción al que quería escribir en la lengua clásica. Buenos modelos y aprendizaje de la lengua sabia desde sus bases hacen que el latín de los irlandeses, y luego el de sus discípulos los anglosajones, sea de una pureza rara en aquel tiempo en otros países de la cristiandad. San Columbán (521-597), que recomienda la lectura de los antiguos poetas paganos juntamente con la de los escritos de los padres de la Iglesia, escribe versos en los que afloran reminiscencias de Horacio, Virgilio, Ovidio y Juvenal, y hasta en cierta ocasión cita a la poetisa Safo. No en vano la actividad de los *scoti* en la obtención y copia de manuscritos de autores clásicos fue portentosa, y

pocos son los escritores latinos que no constaran en las bibliotecas de sus monasterios. Invadidas Inglaterra e Irlanda por los germanos a fines del siglo vi, nuevos misioneros son enviados por el papa San Gregorio el Grande, y, convertidos los dominadores, se funda la sede de Cantorbery, a cuyo alrededor nace una importante escuela literaria, continuadora del espíritu y de la labor de los *scoti,* la principal figura de la cual fue San Beda el Venerable (673-753). Historiador, pedagogo y teólogo, San Beda, en cuya obra se hallan constantes reminiscencias de San Isidoro, destaca como elegante poeta latino y como autor de varios tratados de retórica y de versificación, con lo que los preceptos clásicos del arte de bien escribir se divulgan provechosamente.

La herencia de la cultura irlandesa y anglosajona es recogida por el llamado renacimiento carolingio. Los monjes de las islas habían fundado en el continente una serie de monasterios que pronto se convirtieron en importantes focos de cultura, como los de Bobbio, San Gall y Luxeuil, con magníficas bibliotecas y monjes entregados al estudio y a la copia de manuscritos. Llega un momento en que estos centros continentales intervienen decisivamente en el movimiento cultural que halla cohesión y cobijo en la corte de Carlomagno.

Carlomagno, a pesar de ser hombre de mediana cultura, advirtió que para dar cierta solidez espiritual a sus sueños de imperio y a su fe en la restauración del poder de los antiguos Césares, y para instruir a su clero, a sus funcionarios y a su pueblo, le era precisa una organización cultural sólida y coherente, que irradiara desde la corte e impusiera intelectualmente lo que sus guerreros habían impuesto por las armas por tantas tierras a él sometidas. Esta iniciativa adquirió unos vuelos insospechados y se convirtió en un importante movimiento cultural que constituye una de las etapas decisivas de nuestra civilización. Los esfuerzos personales de Boecio, Casiodoro y San Isidoro precisaban de una organización consciente y poderosa que aglutinase su labor cul-

tural; el movimiento de irlandeses e ingleses podía perderse o ramificarse y de hecho no repercutía por toda la cristiandad occidental. El imperio carolingio, con sus ideas de universalidad y con su empeño en continuar el romano, estaba llamado a intentar un renacimiento de las letras clásicas, y en este sentido obtuvo un resultado apetecible y beneficioso.

El renacimiento carolingio ofrece dos períodos: el primero, que dura hasta la muerte de Carlomagno, se determina por su carácter inicial y laborioso y por el juvenil entusiasmo de quienes toman parte en la gran empresa cultural; el segundo, maduro y brillante, alcanza hasta la muerte de Carlos el Calvo (877). Una característica esencial del renacimiento carolingio la constituye el hecho de agrupar en un centro determinado (la Academia Palatina de la corte) a hombres de letras de distintos países y razas, unidos todos en el mismo ideal y colaborando en la tarea común. Anglosajones, lombardos y españoles son llamados por Carlomagno, y es de notar que los francos, que abundan en el segundo período, se hallan casi ausentes en los principios del movimiento. De este modo se logra dar a la empresa una fisonomía internacional, mejor dicho católica en el sentido etimológico de la palabra, gracias a lo cual sus resultados adquirirán un carácter duradero y extenso y no hallarán oposición en otros países. Por otro lado, gracias a esta concentración de estudiosos y literatos se establecen fructíferos contactos personales y desaparece parcialmente el aislamiento hasta entonces frecuente entre hombres de saber.

Los primeros escritores que acuden al lado de Carlomagno son Pedro de Pisa y Paulino de Aquileya, llegados en los años 774 y 777, ambos fundamentalmente gramáticos. El anglosajón Alcuino de York es la figura de mayor relieve en el renacimiento carolingio, al que se incorpora en 786 y del que se convierte en jefe y director, y en este sentido modernamente se le ha llamado «el primer ministro de instrucción pública». Más que historiador

y teólogo, a lo que dedica primordialmente su actividad escrita, Alcuino es un gran organizador, consciente de la renovación cultural que le ha tocado dirigir; como poeta practica una artificial imitación de los antiguos, principalmente de Virgilio, autor que admira profundamente, y su epistolario es un documento rico y variado para conocer la civilización de su tiempo y la intimidad de la corte imperial. Es significativo que en una obra dialogada haga intervenir a Carlomagno como uno de los interlocutores y ponga en boca del emperador la idea de que la sabiduría pagana es patrimonio esencial de la humanidad. El lombardo Pablo Diácono es otro de los escritores de la Academia Palatina, principalmente historiador. El español Teodulfo, hecho obispo de Orleáns por Carlomagno en 798, pero caído luego en desgracia y muerto en el destierro en 821, es el literato más notable del renacimiento carolingio y el único cuya obra tiene un auténtico y personal valor literario. Sensible a la belleza de cuanto le rodea, se afana por buscarla en los detalles más íntimos e insignificantes, como en la línea de los muebles de su habitación o en las miniaturas de los manuscritos, y se preocupa por las proporciones arquitectónicas de su iglesia; pero por encima de todo es un poeta de gran delicadeza, de depurado gusto y de dicción rica y espontánea. Sus principales modelos, Ovidio y su compatriota Prudencio, a pesar de proporcionarle ideas, conceptos y tono estilístico, no ahogan su fuerte personalidad. Su magnífico himno del Domingo de Ramos *(Gloria, laus et honor)* es una de las poesías más admirables de estos tiempos.

En el segundo período del renacimiento carolingio destacan notables escritores como Eginhardo, autor de una famosa *Vida de Carlomagno (Vita Karoli),* documento histórico de gran valor, escrita tomando como modelo la vida de Augusto de Suetonio; Rabano Mauro, a quien se atribuye el himno litúrgico *Veni Creator Spiritus;* Walafrid Estrabón y Sedulio Escoto, notables poetas (autor el último de un delicado *Debate entre la Rosa y el Li-*

rio); el español Claudio, obispo de Turín en 815, profundo comentarista de la Biblia y de San Agustín, pero que cayó en doctrinas heréticas; Ermoldo el Negro, autor de un notable *Poema en honor de Ludovico (In honorem Hludowici),* escrito en 827 en dísticos elegíacos, importante por constituir la versión poemática de hechos contemporáneos, entre ellos la conquista de Barcelona por las tropas francas, acción en la que destaca la figura del conde Guillermo de Tolosa, ilustre guerrero que la tradición convertirá en el *Guillaume au corb nez* de la epopeya francesa (**véase pág. 180**), etcétera.

La obra de los escritores del renacimiento carolingio, sobre todo cuando versifican, acusa una constante dependencia de los autores latinos clásicos, principalmente Virgilio y Ovidio. Incluso cuando desarrollan temas de asunto cristiano en sus versos parecen expresiones extraídas en bloque de los poetas admirados, términos poéticos usados por ellos o imágenes y hasta alusiones mitológicas arrancadas de los autores antiguos. A veces esta imitación llega a parecer una taracea de fragmentos diversos de poetas latinos. Ello puede revelar cierta falta de originalidad, pero es evidente que se trata de una nueva valoración de los recursos literarios de la antigüedad clásica. En los autores carolingios encontramos a cada paso la poesía ocasional o de circunstancias, producto natural de una literatura de corte, en la que es preciso celebrar literariamente hechos grandes o pequeños, encomiar a los poderosos, etc., nota de gran importancia, pues constituirá una de las características esenciales de la literatura medieval. Este aspecto áulico se advierte también en la ingenua adopción de nombres poéticos por parte de los escritores carolingios: Carlomagno, rey y poeta, adopta el «nombre literario» de «David», Alcuino el de «Flaco» (o sea Horacio), Angilberto el de «Homero», Teodulfo el de «Píndaro», etc. Ello es harto significativo, pues aunque no estuvieran en condiciones de leer ni las epopeyas homéricas ni los himnos pindáricos, reconocían y vislumbraban lo

que para el hombre europeo significa la cultura griega. El entusiasmo por la latinidad clásica sentido por los escritores carolingios fomenta la transmisión de los textos de los autores romanos, que se copian infatigablemente en los monasterios, hasta tal punto que gracias a este renacimiento han llegado hasta nosotros muchas obras clásicas que tal vez se hubieran perdido.

El renacimiento carolingio es un movimiento cultural cuya transcendencia es tal vez superior al valor intrínseco de las obras que ha legado. Por vez primera se rinde colectivamente un respetuoso culto a la antigüedad, fusionando sin reparo alguno clasicismo y cristianismo; se siente el prurito de escribir bien y elegantemente y se intenta de un modo artificial crear un ambiente refinado moldeado a la antigua.

Escritores latinos desde el renacimiento carolingio hasta la aparición de las literaturas romances

Durante los siglos X y XI se observa cierto estancamiento literario. El imperio carolingio se desmenuza, Europa se ve amenazada por poderosos enemigos exteriores de razas exóticas, árabes, normandos y húngaros, y no existe una autoridad poderosa y acatada. El renacimiento carolingio, no obstante, ha dejado un firme sedimento y su labor, si bien queda en cierto modo detenida, no se malogra. Son tiempos de transición en los cuales las luchas contra los invasores, las rivalidades dinásticas y la fiereza de la sociedad cristiana tienen un carácter entre heroico y brutal muy propio para la sugestión de temas legendarios que se van formando poco a poco entre el pueblo y que luego encontraremos convertidos en cantares de gesta en lengua romance a partir del siglo xn. La labor de los monasterios sigue regularmente, tanto en la copia de textos antiguos como en la creación de obras de teología, de moral y de historia, y en ellos se mantiene celosamente la herencia del renacimiento carolingio. Lo que realmente falta es un núcleo cultural director, como fue este movimiento;

y el esfuerzo de los monjes de distintas regiones de la cristiandad es aislado e independiente.

A fines del siglo IX se producen algunos poemas en latín sobre acontecimientos históricos contemporáneos que denotan cierta continuidad de la épica culta clásica y parecen independientes de los cantos tradicionales en lengua vulgar que por aquella época ya deberían existir y que sólo conocemos en formas posteriores refundidas. Entre aquéllos merecen recordarse el consagrado al sitio de París por los normandos *(Bella parisiacae urbis),* escrito hacia 896 por Abbón de Saint-Germain-des-Prés en estilo oscuro y pedante, y una *Vita Karoli Magni* compuesta hacia 890 por cierto Poeta Sajón que en parte se limitó a poner en verso la *Vita Karoli* de Eginhardo.

No faltan escritores en el siglo X. Notker Balbulus, de San Gall, escribe un libro *Sobre los hechos de Carlomagno (De gestis Karoli Magni)* en el que recoge anécdotas de boca de los viejos soldados del emperador y da a su figura un carácter legendario que luego la tradición y los cantares de gesta se encargarán de agrandar y exagerar; al propio tiempo es el creador de la *secuencia,* ampliación musical versificada de ciertos cantos litúrgicos que tiene la enorme importancia de haberse convertido en uno de los modelos rítmicos de la poesía lírica en vulgar, y por lo tanto un lejano antecedente de la versificación moderna. Un gran educador fue Remigio de Auxerre, comentador de autores clásicos (Terencio, Juvenal, Valerio Máximo) y eficiente maestro. Hucbaldo de Saint-Amand lleva hasta tal punto su habilidad versificatoria y su infantilismo que escribe un poema en elogio de la calvicie en ciento cuarenta y seis hexámetros compuestos únicamente de palabras que empiezan por la letra ce, y dedicado, naturalmente, a Carlos el Calvo.

En Inglaterra, el rey Alfredo (848-900) se propone, con admirable tenacidad, restaurar los estudios literarios, al ejemplo de Carlomagno, y emprende su tarea vertiendo al anglosajón una

serie de obras latinas. En Alemania, donde las letras alcanzan un elevado nivel gracias a los Otones, se desarrolla una importante labor historiográfica en prosa y en verso. Pero al propio tiempo se producen algunas obras puramente literarias que merecen especial atención.

La monja Rosvita (Hrotsvit, 935-973), del monasterio de Gandersheim, es una simpática figura literaria, especialmente por la humildad con que nos ofrece una serie de producciones muy notables para su tiempo. Autora de un conjunto de poemas hagiográficos, uno de ellos sobre el martirio de San Pelagio de Córdoba, suceso entonces reciente, y otro sobre el tan divulgado milagro de Teófilo, al advertir la difusión y el predicamento que tenían entre los clérigos católicos las comedias de Terencio, «perniciosas delicias de gentiles», se propuso sustituirlas por un teatro cristiano en el que la lascivia de las mujeres paganas fuera transformada en un elogio a la castidad de las vírgenes. De ahí las seis ingenuas comedias de Rosvita llenas de conversiones de pecadoras y de ejemplos de castidad, entre las que hay algunas, como *Pafnucio, o la conversión de Tais,* que todavía se leen con agrado. Si bien Rosvita fracasó en su intento de desterrar la lectura de Terencio, no por ello deja de ser notable su experiencia de trasladar a lo divino el teatro clásico. Escribió además dos poemas históricos, uno sobre el emperador Otón II y otro sobre los orígenes de su monasterio.

Un curioso poema épico latino de estos tiempos es el *Walter de las manos fuertes (Walharius manufortis),* en cuya redacción intervinieron el monje Ekkehard I de San Gall (muerto en 973) y su sucesor Ekkehard IV (muerto en 1060). Se trata de una obra muy notable, emparentada con antiguas sagas germánicas y con la leyenda de los *Nibelungos,* en la que se narran las hazañas de Walter de Aquitania frente a los hunos de Atila. La influencia virgiliana es patente sobre este fondo y temas tradicionales, y el héroe, Walter, tiene notas del pío Eneas. Lo importante es el aprove-

chamiento por parte de los escritores cultos de temas legendarios y el cultivo de la epopeya de temas antiguos y tradicionales, lo que hace del *Walter* un interesante precedente de lo que serán los cantares de gesta. El motivo legendario de este poema fue evidentemente conocido en España, sin duda por antiquísima tradición visigótica, y dio origen a los romances castellanos de don Gaiteros.

Especial interés tiene también un poema titulado *La fuga de un cautivo (Ecbasis cuiusdam captivi),* compuesto entre 930 y 936 por un monje lorenés. Se trata de un conjunto de fábulas animalísticas, procedentes de derivaciones de Esopo y de los bestiarios, organizadas alrededor de las peripecias de un becerro huido del establo. Todo ello tiene sentido alegórico y sin duda contiene alusiones a personas y hechos determinados que hoy no podemos identificar. El influjo de los poetas latinos (Horacio, Prudencio, Virgilio, Ovidio, etc.) es constante en esta curiosa obra que augura la epopeya animalística que triunfará en el *Roman de Renart*.

En el norte de Italia se escribe, entre los años 915 y 924, un poema épico titulado *Hechos del emperador Berenguer (Gesta Berengarii Imperatoris),* sobre la coronación de Berenguer, duque de Friul, en el que el anónimo autor, tal vez veronés, mezcla la narración de los acontecimientos de los que fue testigo presencial con reminiscencias de obras clásicas, principalmente la *Eneida,* la *Tebaida* de Estacio y la *Ilíada* latina resumida.

A finales del siglo X la cultura europea recibe nuevo vigor gracias a la acción personal del hombre más sabio de aquella centuria y a la fundación de una nueva organización cristiana. Es el primero Gerbert de Aurillac (940-1003), discípulo del obispo Atón de Vich, en la Marca Hispánica, que pronto se convirtió en un auténtico restaurador de los estudios, tanto de los científicos como de la literatura clásica, y que ciñó la tiara pontificia con el nombre de Silvestre II. La nueva organización fue la orden de Cluny, fundada en 910, que inició una radical reforma en la vida

religiosa, política, intelectual, económica y artística y que se extendió en sus fundaciones de Francia, Suiza, España e Italia. Su arraigo fue tan profundo y decisivo que logró en algunas partes detener en cierto modo la normal evolución de las lenguas romances imponiendo, contra lo que se interpretaba como una corrupción del latín, una culta regresión a formas más correctas de la lengua clásica.

Al margen de su importancia en la historia de la filosofía medieval el bretón Pedro Abelardo (1079-1142) es un impresionante escritor por habernos transmitido, en emotivas páginas, su dolorida tragedia sentimental. Su larga epístola, dirigida a un personaje desconocido, titulada *Historia de las desdichas de Abelardo (Historia calamitatum Abaelardi),* llegó a manos de Heloisa, su esposa, que vivía recluida en un monasterio, la cual le respondió y entre ambos se cruzó un impresionante epistolario. La joven Heloisa había sido la amiga y la esposa secreta de su maestro Abelardo, pero separados por la brutalidad del tutor de aquélla, se entregaron ambos a la vida monástica. Las cartas de Abelardo son serenas y encaminadas a llevar a la joven por el camino de la espiritualidad cristiana; las de Heloisa, en cambio, apasionadas y amorosas, corresponden a la mentalidad cortés que estaba a punto de brotar en la lírica de los trovadores y, más tarde, en la novela sentimental. Como poeta, Abelardo es autor de elegantes himnos litúrgicos y plantos sobre temas del Antiguo Testamento, muy importantes por su similitud estrófica con géneros líricos en lengua vulgar. Muy distinta es la figura de su contemporáneo San Bernardo de Claraval (1091-1153), el *doctor mellifluus*. Recoge la tradición patrística, sienta las bases del misticismo occidental, principalmente en su hermosa exposición del *Cantar de los cantares,* y da a la caballería medieval, con ocasión de la fundación de la orden del Temple, un sentido eficazmente cristiano, expuesto en su libro *Loa de la nueva milicia (De laude novae militiae)*. Su tratado *Del amor de Dios (De diligendo Deo)* tiene un ele-

vadísimo valor poético. Uno de los discípulos de San Bernardo, Guillermo de Saint-Tierry, escribió un libro *Sobre la naturaleza del amor (De natura amoris),* que quiere ser una réplica cristiana del *Arte de amar,* de Ovidio.

Entre los años 1139 y 1173 se redactó el *Liber Sancti lacobi,* de la Catedral de Santiago de Compostela, obra miscelánea y de distintos autores en el que se insertan oficios y cantos litúrgicos en honor del Apóstol, una curiosa guía para los peregrinos que desde Francia se encaminaban a visitar su sepulcro, y una fabulosa *Historia de Carlomagno y Roldán (Historia Karoli Magni et Rotholandi)* que se finge escrita por el arzobispo Turpín de Reims. En este último relato se recogen leyendas épicas, entre ellas la de la batalla de Roncesvalles, con detalles alguna vez distintos de los que aparecen en el *Cantar de Roldán,* y se basa sin duda en tradiciones divulgadas por los juglares de gesta y en posibles poemas latinos hoy perdidos. Esta *Historia,* de estilo rápido, conciso, emocionante a veces, tiene una importancia capital para el conocimiento de la epopeya románica.

Como habrá podido advertirse en esta rápida exposición, el XII es un siglo de esplendor y de renovación literaria. Las cruzadas dan a la historiografía un tono nuevo de heroicidad y de exotismo que la sitúan en los lindes de lo que será la novela caballeresca. En este sentido hay que citar la anónima *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum,* la *Gesta Dei per Francos,* o de Guibert de Nogent y sus continuadores. Una obra capital para las ideas políticas de la Edad Media es el *Policraticus,* del inglés Juan de Salisbury (1110-1180), de la cual interesa particularmente el espíritu casi humanístico del autor, ferviente entusiasta del mundo de la cultura, agudo e ingenioso observador de la corte en que vive y de la que describe las costumbres y las ocupaciones con grandes dotes detallistas. Es significativa su frase: «El Espíritu Santo ha dicho que la vida del hombre sobre la tierra es una batalla; si hubiese considerado nuestro tiempo hubiera dicho que

es una comedia». Su entusiasmo por el clasicismo es comparable al de los renacentistas italianos de dos siglos después. El *Policraticus,* lleno de noticias y de doctrina, dejó cierta huella en la *Comedia* de Dante. Una gran máquina alegórica constituye el extenso poema en hexámetros de Alano de l'Isle o de Lille (1128-1202) titulado *Anticlaudianus,* basado en lo que el autor llama los cuatro artífices del mundo: Dios, la Naturaleza, la Fortuna y el Vicio. Lleno de abstracciones y de símbolos, tomados indistintamente de motivos cristianos y de la mitología, pretende ser una especie de suma de la personalidad humana. La irrealidad y el símbolo dan a esta obra ciertos momentos de elevación poética.

En el siglo XII se crea en Francia un nuevo y curioso género literario, que se denomina *comedia elegíaca*. Se trata de una especie de ejercicios escolares de lucimiento de latín y de conocimiento de clásicos en los que, en forma dialogada, se dramatizan anécdotas picantes y divertidas imitando la forma de las comedias de Terencio. Es difícil saber hasta qué punto se trata de obras representables o simplemente de teatro «para leer», y son especialmente interesantes *Geta y Aulularia,* de Vital de Blois, y las anónimas *Miles gloriosus, Pamphilus y De mercatore*. Como revelan estos títulos, el teatro clásico latino constituye la fuente más importante de la comedia elegíaca medieval, pero no debe olvidarse que sus autores echan mano con frecuencia de conceptos y situaciones eróticas que encuentran en los tratados de Ovidio sobre el amor. Obra de retóricos, su latín y su versificación son un hábil remedo de los autores clásicos. La importancia de este género estriba no tan sólo en las derivaciones que tuvo en el llamado teatro escolar, incluso en el Renacimiento (recuérdese *La Celestina),* sino también por constituir una de las fuentes de los *fabliaux*.

A fines del siglo XII se escribe en prosa latina una obra singular, el tratado *Sobre el amor (De amore)* firmado por Andrés, capellán de María de Champagne. Es una obra fundamentalmente mundana y cortés, basada en modas literarias de la época (can-

ciones trovadorescas, novelas artúricas, imitaciones de los libros eróticos de Ovidio, etc.), y escrita con despreocupación e ironía. De espaldas a la moral aceptada, el capellán Andrés propugna el amor libre, hace una constante apología del adulterio, abomina del matrimonio y cifra la mayor elegancia espiritual en el erotismo aristocrático y cortesano. Todo ello se expone en forma dialogada y escolástica, a veces con evidente intención paródica. Este tratado es de gran valor para conocer ciertos principios y determinadas situaciones de la lírica cortesana de los trovadores y de los *trouvères,* así como para comprender el sentido de algunos conflictos de la novela sentimental cortesana en romance.

Con estas obras nos encontramos en tiempos en que ya florecen las literaturas en lenguas neolatinas, pero antes de cerrar este capítulo nos es preciso retroceder un poco para seguir la línea de la persistencia de la latinidad clásica en Italia.

La conciencia de romanidad, nunca totalmente desaparecida en tierras italianas, hace surgir diversos movimientos culturales, de ámbito menor que el carolingio, en los que se advierte la persistencia de la antigüedad clásica. El llamado renacimiento casinense se produce en la segunda mitad del siglo XI en el monasterio de Montecassino, y es el monje Alfano (muerto en 1085), luego arzobispo de Salerno, su más significativo representante. En las poesías de Alfano se hace patente, tanto en el estilo como en el vocabulario, un profundo conocimiento de Virgilio, Horacio y Ovidio, pero al propio tiempo se manifiesta un desbordante entusiasmo por la romanidad clásica íntimamente unido al sentimiento de la romanidad cristiana, concepción cultural, política y religiosa que se resume en sus ataques a germanos y a normandos y en sus admoniciones a Hildebrando, en quien ve el héroe de la Roma clasicocristiana destinado a combatir la barbarie. Este sentimiento de romanidad y esta consciente vinculación al mundo clásico que prospera en los ambientes clericales y cultos no tardará en extenderse por la península italiana y llegar a ad-

quirir cierto popularismo al adueñarse de los que gobiernan las florecientes repúblicas mercantiles, principalmente la de Pisa. Aunque tal vez sea un poco exagerado hablar de un renacimiento pisano, lo cierto es que el año 1087, a raíz de la victoria que los pisanos y los genoveses obtienen sobre los piratas sarracenos, un anónimo escribe en tetrámetros trocaicos latinos cierto poema titulado *Carmen de victoria pisanorum,* en el que hay evidentes reminiscencias clásicas y un significativo parangón con las guerras de Roma contra Cartago en el que considera a los pisanos como sucesores de aquélla y a los sarracenos como prolongación de ésta. El clasicismo popular de este poema contrasta con la ingenua tendencia a la imitación de la epopeya clásica que se advierte en el llamado *Liber maiolichinus,* en el que se narra la expedición realizada a Baleares en 1113 y 1115 por los pisanos, acaudillada por Ramón Berenguer el Grande, conde de Barcelona, en el cual el virgilianismo apunta constantemente, incluso en la ficción de cierto viaje a ultratumba, y Pisa es exaltada como una nueva Roma.

Estos dos poemas pisanos tienen, a pesar de su escaso mérito literario, un valor muy significativo. Advertimos en ellos que la literatura latina y la persistencia de la veneración a los autores clásicos han trascendido de los monasterios y del clero a la burguesía mercantil. La cultura se está secularizando y la consecuencia inmediata de este fenómeno será la adopción decidida de la lengua vulgar para la composición artística. No en vano tanto el *Carmen de victoria pisanorum* como el *Liber maiolichinus* fueron redactados en unos años en que aparecen en Francia los primeros cantares de gesta en textos que actualmente conocemos.

En el siglo XII las lenguas neolatinas ya se han formado y ofrecen caracteres propios y distintivos. La literatura en lengua vulgar se impondrá como un hecho inevitable al ser preciso proporcionar a una gran masa de lectores o de auditores que no entienden el latín relatos destinados a su formación moral y religiosa o

simplemente a su deleite artístico. Por lo menos desde tres centurias antes los predicadores se dirigían al pueblo en lengua vernácula, y ello era prescrito y aconsejado por sínodos celebrados en el siglo IX. Pero de fines de este mismo siglo IX tenemos un texto literario en francés, la *Secuencia de Santa Eulalia,* con la que se abre una serie de poemas sobre la Pasión y vidas de santos que constituyen la prehistoria literaria de Francia. En lengua provenzal, o tal vez catalana del Rosellón, se escribe entre los años 1054 y 1076 un poema sobre Santa Fe de Agen. En el siglo XII hallaremos los primeros textos literarios castellanos y portugueses. En lengua italiana no aparecerán producciones literarias hasta el siglo XIII, si dejamos aparte, por su carácter aislado, la adivinanza veronesa en dos versos de principios del siglo IX.

La sociedad medieval y la literatura

Para la comprensión del fenómeno literario en la Edad Media es conveniente destacar algunos aspectos que ofrece la sociedad en aquella época. Tras las invasiones germánicas que dieron fin al Imperio romano y en momentos en que Europa se ve amenazada por los mahometanos, por los normandos y por los pueblos nómadas de las estepas asiáticas, la cristiandad se estructura de un modo nuevo en comparación con las antiguas instituciones romanas. Se organiza como defensa y se jerarquiza como sociedad, con lentitud y paulatinamente, hasta quedar más o menos establecida a finales del siglo XI, época de gran interés para nosotros por darse en ella las primeras manifestaciones literarias romances conscientes y conocidas. Un mundo totalmente distinto al que poblaba el imperio romano se ofrece entonces a nuestra consideración; mundo cuyo concepto de la vida, cuyos ideales y cuyas costumbres no tan sólo se reflejan en la obra literaria sino que la provocan y la explican.

La sociedad nos aparece dividida en tres estamentos: el de los que trabajan, el de los que rezan y el de los que guerrean, todos

ellos conformes y compenetrados con su misión y conscientes de que lo único que les iguala es la muerte y la vida futura. En el estamento de los que guerrean surge una institución capital: la caballería. La Iglesia y la autoridad real consiguieron unir en un ideal y encauzar el vigor físico y la técnica guerrera de quienes habían escogido la violencia como medio de vida y habían constituido una especie de casta, formada principalmente por segundones «sin tierra». Una vez disciplinada y jerarquizada esta casta, y puesta al servicio de un ideal de justicia y de defensa de la cristiandad, la caballería se convierte en una poderosa organización con sus principios, sus deberes y obligaciones y su rito. Este último aspecto tiene un sentido religioso y simbólico, patente no tan sólo en aquella especie de noviciado al que es sometido quien aspira a ingresar en la caballería (palafrenero, paje, escudero), sino en las ceremonias de vela y bendición de las armas y de investidura de la orden, calcadas de los sacramentos de la Iglesia. La creación de las órdenes militares, de carácter mixto religioso y guerrero, pone la caballería al servicio de las grandes empresas de la fe, como son las cruzadas y la reconquista española. Se convierte así el caballero en el prototipo de hombre perfecto: vigoroso y diestro en las armas por un lado, justo y piadoso por el otro. Ello produce un nuevo modo de vivir y de sentir y un concepto heroico de la vida y de los valores espirituales e individuales, que en su aspecto exterior se traduce en la cortesía, otra adquisición de los tiempos medios y de la sociedad feudal.

En la clase de los que rezan destaca la figura del clérigo, el que atesora el saber intelectual. La pugna entre el clérigo y el caballero, que dio pie al más significativo de los debates medievales (pugna que en el Renacimiento se intitulará «de las armas y las letras»), llegará a un momento que producirá un tipo humano híbrido, el gentilhombre cultivado que se idealiza en los héroes del *roman courtois* y que históricamente podemos representamos en la figura de Guilhem de Aquitania, el primer trovador conocido.

Cuando ello ocurre la lengua vulgar ha triunfado plenamente sobre la latina en la expresión literaria culta y elaborada con conciencia de arte.

La jerarquización del mundo feudal, por otro lado, sufre una curiosa adaptación al plano sentimental y literario cuando los trovadores trasladan el espíritu y los conceptos de aquél a la poesía. Tal fenómeno, que expondremos más adelante, es, juntamente con la caballería, la manifestación de un espíritu y de una actitud frente a la vida que no se conocía ni se podía sospechar en la antigüedad y que caducaron en los tiempos modernos; por ello, precisamente, constituye una de las notas más distintivas de la literatura de la Edad Media.

La epopeya medieval

Sus características

La epopeya de los pueblos europeos narra, en verso, los hechos gloriosos de los antepasados, principalmente en acciones de guerra, exaltando el heroísmo y las nobles actitudes. En las literaturas clásicas ya vimos que este tipo de poesía se halla profundamente enlazado con el mito, o por lo menos se refiere a un pasado lejanísimo (exceptuando el singular caso de Lucano). Testimonios dignos de fe aseguran que los primitivos pobladores de España y de Germania también celebraban en verso las hazañas de sus mayores, y ello les inducía a emularlos en sus empresas belicosas. Así que los pueblos románicos empiezan a expresarse literariamente en su lengua vulgar nos hallamos frente a un nuevo tipo de epopeya, de características muy peculiares, que se manifiesta principalmente en francés y en castellano desde el siglo XI hasta el XV.

Trátase de composiciones poéticas por lo común en verso largo (diez o doce sílabas), en rima asonante primitivamente en francés y siempre en castellano, luego en consonante en aquella lengua, en las que se narran las guerras de los cristianos contra los sarracenos de España o las luchas entre señores feudales y el poder real. Estos poemas tienen uno o varios héroes, guerreros de recia personalidad y de extraordinario valor, que luchan al frente de sus tropas (no errando solitariamente en busca de aventuras, pues esto es la característica del *roman courtois),* y que no suelen dar importancia a los problemas sentimentales ni al amor.

Iniciaremos nuestra descripción de la epopeya europea medieval con la de las leyendas germánicas.

Leyendas y epopeya de los germanos

Cuando los pueblos bárbaros del norte de Europa aprendieron de los depositarios de la cultura latina el arte de escribir pudieron aplicarse a la tarea de dejar constancia de su rico y variado pasado literario, constituido por una serie de temas míticos antropomórficos y por leyendas embellecedoras de hazañas históricas. Gran parte de esta tradición hasta entonces oral adquirió fisonomía literaria en una época en que aquellos pueblos bárbaros ya se habían cristianizado y habían establecido contacto con la civilización nacida en el Mediterráneo, debido a lo cual no es raro que parte de la materia legendaria se nos haya trasmitido en trance de evolución en cuanto a su fondo mitológico y religioso. Los pueblos germánicos, extendidos por Islandia, Escandinavia, Inglaterra, el centro de Europa y por las penínsulas ibérica e itálica en épocas no siempre contemporáneas y al propio tiempo incomunicados entre sí los situados en lugares extremos, es posible que mantuvieran el recuerdo de temas legendarios formados en lejanos momentos que vivieron en común; no obstante, el documento más antiguo que tenemos sobre la existencia de la epopeya germánica es un famoso pasaje de la *Germania* de Tácito (año 98 d. de J.C.) en el cual se dice que los germanos celebraban a las divinidades fundadoras de su raza en viejas canciones, que para ellos constituyen la única forma de tradición y de historia. Nos hallamos, pues, frente a un tipo de poesía heroica que se ha originado independientemente de la epopeya clásica y cuyo nacimiento y características primitivas son un enigma que con frecuencia se ha querido aclarar remontándose a los prehistóricos tiempos en que los pueblos europeos formaban una sola comunidad, peligroso campo de conjeturas y fantasías. Lo cierto es que hasta el siglo VIII no encontramos las primeras muestras de épica germánica, que ésta se nos presenta en obras literarias escritas en

Islandia y la península escandinava por un lado y en el centro de Europa por el otro (además de las muestras anglosajonas) y que sus más características producciones, las más bellas y de mayor sentido épico, no son anteriores al año 1200 (aunque sus núcleos legendarios sean más antiguos). Durante el siglo XIII se manifiesta el influjo románico, principalmente francés, en la literatura narrativa escandinava, inglesa y alemana, tanto por lo que se refiere a la epopeya como a la novela cortesana.

Teodorico el Grande (muerto en 526), rey de los ostrogodos y conquistador de Italia (la presa más codiciada por los pueblos del norte), se convirtió entre los germanos en una figura gloriosa, representativa de la esencia y la fuerza de su raza, y pronto se adueñó de ella la leyenda, que llegó a transformarlo en un personaje fabuloso, llamado Teodorico de Bern (o sea Verona), que aparece celebrado en relatos consagrados a su propia leyenda y que interviene en otros ciclos heroicos. A la leyenda de Teodorico está dedicado el más antiguo monumento conservado de la epopeya germánica, el *Cantar de Hildebrando (Hildebrandslied),* escrito en alto alemán en la segunda mitad del siglo VIII. Se trata de un breve poema en el que la parte dialogada tiene tanta importancia como la narrativa y que nos presenta un episodio sencillo, pero lleno de dramatismo y de elevación heroica, reducido al encuentro entre el viejo Hildebrando, que milita en el ejército de Teodorico, y su hijo Hudebrando, que forma entre las fuerzas de Odoacro. Se desafían los dos guerreros, pues Hudebrando no sabe que su antagonista sea su propio padre, y ambos emprenden un duro combate singular, cuyo final desconocemos por interrumpirse aquí el texto conservado del cantar (en versiones posteriores padre e hijo se reconcilian en plena lucha). El *Cantar de Hildebrando* revela la existencia de una leyenda de Teodorico ya formada (aunque el héroe no sea el protagonista del poema), que luego encontraremos en otras versiones.

En el siglo IX hallamos algunas muestras de poesía narrativa que revelan un curioso cruce entre los temas cristianos y la tradición épica germánica, como ocurre en el extenso poema *El Salvador (Heiland),* escrito en antiguo sajón por un monje de Fulda entre 822 y 840, poetización popular de pasajes del Evangelio cuyas figuras aparecen adaptadas a la mentalidad de un público acostumbrado a oír relatos heroicos (Cristo es un príncipe, San José un noble, los apóstoles, guerreros, etc.), y en el breve *Muspilli* (título enigmático), escrito en alto alemán hacia 825, que trata del día del juicio, inspirándose en el *Apocalipsis y* mezclando elementos paganos y germánicos con los cristianos. El *Cantar de Ludovico (Ludwigslied),* en dialecto francorrenano, es el primer poema histórico de lengua alemana ya que celebra la victoria que en 881 obtuvo el rey franco Luis III contra los normandos invasores en la batalla de Saucourt. El poema, que constituye una glorificación del rey y una acción de gracias a Dios por la victoria, fue escrito a raíz de la batalla. Es de notar que esta victoria de Luis III sobre los normandos se cargó de elementos legendarios que aparecen en el cantar de gesta francés llamado *Gormont et Isembart*.

Las leyendas germánicas se manifestaron también en la Inglaterra anglosajona. Un rey histórico de los godos, Beovulfo, que luchó en el siglo VI contra los francos, fue convertido en personaje legendario, al que se atribuyeron singulares proezas que se situaron entre los daneses de la Suecia meridional. La leyenda de este rey llegó a Inglaterra, donde se escribió, hacia el año 800, el poema *Beowulf,* en cuatro mil versos. Beowulfo, guerrero godo, vence a Grendel, hombre-monstruo que raptaba y devoraba a los guerreros daneses; luego, coronado rey, muere heroicamente tras luchar y matar a un dragón que infestaba su país, sacrificándose por sus súbditos. *Beowulf* es una especie de versión erudita de leyendas tradicionales con inclusión de elementos moralizadores y cristianos. La poesía narrativa anglosajona, que tiene un

buen cultivador en Cynewulf, que trata temas cristianos, será sustituida, a partir del siglo XI, por cantares de gesta de tema románico y escritos en francés anglonormando.

Las leyendas germánicas ofrecen una notable riqueza y variedad en tierras de Islandia y de la península escandinava, donde hallamos versiones primitivas de temas desarrollados en alemán y una serie de narraciones de carácter heroico y fantástico. A principios del siglo XIII el escritor islandés Snorri Sturluson escribió un extenso tratado didáctico mitológico llamado *Edda,* de interés excepcional para el conocimiento de la primitiva poesía nórdica, ya que en la primera parte expone a base de leyendas la creación del mundo, en el segundo explica las metáforas poéticas usadas por los escaldas y en el tercero escribe un panegírico del rey Hakon de Noruega en diversos metros, cuya versificación va comentando. Es, pues, un documento de un valor considerable, todo él lleno de narraciones legendarias y de datos sobre la mitología nórdica, escrito, según confesión del autor, para que los jóvenes poetas mantengan la tradición literaria antigua. El nombre de *Edda,* que en rigor sólo correspondía al tratado de Snorri, se da también a una serie de composiciones nórdicas breves y de carácter narrativo y didáctico aparecidas en Noruega, en Groenlandia y, en mayor proporción, en Islandia, y cuya producción tiene lugar entre los siglos IX y XIII. Los temas de los edda son muy diversos: los hay sobre leyendas típicamente mitológicas, sobre héroes aislados y sobre grandes ciclos épicos, como el de los Nibelungos (con el héroe Sigurdh, o sea Sigfrido), el de Teodorico y Hermanarico (a veces fundidos con el anterior), el de Gudrún, etc. Son notables los eddas denominados *Cantar de Thrym (Thrymskvidha),* en el que el héroe lucha con un gigante, relato expuesto con cierta ironía, y *Cantar de Volundr (Volundarkvidha),* que contiene horribles atrocidades, y el tema del hombre que se fabrica unas alas para volar, similar al griego de Ícaro y Dédalo; los dos cantares sobre Helgi, heroicos y melancólica-

mente sentimentales, etc. En los cantares de los edda, que suelen ser breves (de un centenar de versos a lo sumo) y tener un carácter episódico, parece que es donde se mantiene más puro y más exento de notas cristianas el primitivo fondo legendario de los germanos.

Más reciente es la actividad de los *escaldas* (o sea «poetas»), escritores que vivían en las cortes noruegas, que seguían a los reyes y cuya producción se caracteriza por un rebuscado y artificioso refinamiento, propio para complacer a un público minoritario, y por cierto influjo de la literatura céltica. Sus poemas tienen por lo general una intención encomiástica, pues se conciben como elogios de príncipes a los que se involucra la materia narrativa. En los siglos IX y X aparecen los dos más antiguos y más bellos poemas de los escaldas: el *Cantar del cuervo (Hrafnsmál),* escrito por Thorbjóm Homklofi en honor de Haroldo I, y el *Cantar de Hakon (Hákonarmál),* de Eyvind Skaldaspillir, elegía sobre la heroica muerte del soberano. En ambos aparecen elementos mitológicos, como Odín y las valquirias.

Simultáneamente a la producción de los edda y de los escaldas en Islandia y en Noruega ciertos narradores profesionales (llamados *sagnamenn)* conservan oralmente una serie de relatos tradicionales, denominados *sagas,* que a partir del siglo XIII fueron confiados a la escritura. La saga es una narración en prosa de extensión varia en la que se relatan los hechos legendarios como si fueran real historia y generalmente con pretensión literaria. Sus temas son muy diversos: la saga de Eirik relata los viajes de este gran navegante que descubrió Groenlandia y cuyo hijo Leif arribó a la tierra que denominó Víndland, en el continente americano; la de Egill narra las aventuras de este poeta, pirata y guerrero, con notables peripecias y elementos maravillosos (hombres que sé convierten en lobos, mujeres en pájaros, etc.); la de los Volsungos tiene por fuentes cantos del edda y trata de Sigurdh; la de Fridhthjóf, de amores y aventuras. Mención espe-

cial merecen la *Saga de Teodorico (Thidhrekssaga),* escrita a mediados del siglo XIII. Se basa en leyendas alemanas, cuyo núcleo ya parece formado en el siglo VIII, como demuestra el *Cantar de Hildebrando,* antes citado, y tiene por teatro tierras de Italia, Hungría y Rusia. Ermenerico, rey del sur de Italia, siguiendo los consejos del vil ministro Sifka, decide invadir el reino de su sobrino Teodorico de Bern, el cual, joven y con escaso ejército, no se atreve a hacerle frente y huye de sus tierras y se refugia en la corte de Átila, rey de los hunos. Años después Teodorico, con un ejército de hunos que le cede Átila, y que acaudillan dos hijos de éste, emprende una campaña contra Ermenerico. La batalla es ruda, en cierto modo favorable a Teodorico, pero en ella caen muertos los dos hijos de Atila y el héroe regresa dolorido a la corte del rey huno sin intentar recuperar su reino. Al cabo de varios años Átila cede a Teodorico otro ejército, con el cual libra una batalla con su tío en Ravena y tras derrotarlo y hacerlo huir, entra en posesión de sus tierras. Con la trama general se enlazan episodios de otras leyendas, como la de Sigurdh, elementos maravillosos y conceptos caballerescos y corteses. De las varias versiones germánicas de la leyenda de Teodorico citemos el poema alemán de Heinrich der Vogler *La fuga de Teodorico (Dietrichs Flucht),* escrito hacia 1280, y que narra los mismos sucesos que la saga.

Durante el siglo XIII aparecen varios relatos románicos, principalmente franceses, traducidos en forma de saga. Entre ellos hay que notar varios *romans* de Chrétien de Troyes, el *Tristán* de Thomas y la gran compilación llamada *Karlamagnús saga,* redactada entre 1230 y 1250 por orden de Hakon V, que reúne traducciones de una serie de cantares de gesta francesa sobre Carlomagno, formando una especie de ordenada historia legendaria, entre los cuales figura el de *Roldán*.

La leyenda de los Nibelungos y de Sigfrido constituye la creación más considerable de la epopeya germánica y que, gracias a

la ópera wagneriana, es hoy día universalmente conocida. Los núcleos originarios de la leyenda parecen derivar de tradiciones antiquísimas de tipo mitológico que adquieren la primera forma literaria a que podemos remontarnos en cantos del edda posiblemente creados en los siglos VIII a XI, transmitidos oralmente y luego confiados a la escritura en el XII o el XIII. Esta labor, realizada en Islandia, Groenlandia y Noruega, parece basarse en temas legendarios sobre Sigfrido (Sigurdh en los textos nórdicos) nacidos entre los francos del bajo Rin y en leyendas burgundias del alto Rin sobre la figura de Gunther, trasunto del histórico Gundakar, rey burgundio que en el año 437 fue vencido por los hunos. Al parecer, los textos éddicos reflejan con cierta fidelidad la trama y el espíritu de las primitivas leyendas renanas. Por otra parte, el tema legendario de Sigfrido es independiente en estas primitivas versiones del tema de los Nibelungos; ambos se unirán luego por tener personajes y escenarios comunes. Entre 1160 y 1170 la leyenda es narrada en verso alemán por un poeta austríaco que titula a su poema *La ruina de los Nibelungos (Der Nibelungen Not),* fase literaria intermedia entre los cantares de los eddas y el *Cantar de los Nibelungos (Nibelungenlied).* Este gran poema fue escrito por un caballero austríaco, entre 1200 y 1205, que reelaboró la anterior materia legendaria en una obra de grandes alientos (en treinta y nueve cantos), estructurada con la finalidad de darle unidad y homogeneidad y amoldada a los gustos refinados de las cortes en las que ya se introducía la moda del cantar de gesta, del *román* y de la poesía culta, géneros de importación románica. Se inicia con las empresas de Sigfrido (Siegfried), héroe que conquistó el tesoro de los Nibelungos y al bañarse en la sangre de un dragón que había matado, consiguió la invulnerabilidad de todo su cuerpo, menos en una parte de la espalda en que una hoja de un árbol había impedido que la sangre le tocara la piel. Llega Sigfrido a Worms, corte de los burgundios, y pide al rey Gunther la mano de su hermana, la hermosa Crimilda (Krie-

mhild). Gunther accede a condición de que el héroe le ayude a conquistar a Brunilda (Brünhild), reina de Islandia que sometía a sus pretendientes a rudas pruebas de fuerza física. Llegados a Islandia, Sigfrido reviste una túnica que le hace invisible, merced a lo cual puede ayudar a Gunther en la prueba, que lleva a cabo victoriosamente, con lo que conquista la mano de Brunilda. En Worms se celebran simultáneamente las bodas de Sigfrido con Crimilda y de Gunther con Brunilda. Por una indiscreción de Crimilda, Brunilda se entera de que Gunther la conquistó con la ayuda de Sigfrido invisible, y decide vengar el engaño; encuentra un valedor en el fiero guerrero burgundio Hagen, el cual logra engañosamente que Crimilda le dé cuenta del único lugar vulnerable del cuerpo de su marido. Hagen y Sigfrido salen de caza y en el momento en que éste ha dejado su lanza en manos de aquél, a fin de inclinarse a beber en una fuente, el traidor atraviesa con su propia arma el cuerpo del héroe por el punto vulnerable y éste muere después de confiar a Gunther el cuidado de Crimilda. Esta, deseosa de venganza, acepta la proposición de matrimonio que recibe de Átila, y se traslada a la corte de los hunos, donde vive doce años, hasta que llegan a celebrar una fiesta el rey Gunther, Hagen y un gran séquito de burgundios. Crimilda encuentra entonces la ocasión para realizar sus planes, y hace que los hunos, tras un banquete, ataquen a los burgundios, lo que produce una sangrienta batalla en la que mueren infinidad de guerreros de ambos bandos y ella, finalmente, decapita a su propio hermano Gunther y al feroz Hagen, que se había negado a revelar dónde había escondido el tesoro de los Nibelungos después de la muerte de Sigfrido. En la batalla y en el apresamiento de Gunther y Hagen, Crimilda es ayudada por el rey godo Teodorico, que vivía desterrado en la corte de Atila (elemento procedente de la leyenda de Teodorico de Bern).

En relación con las versiones de tradiciones primitivas germánicas y de los cantares éddicos, el de los *Nibelungos* desarrolla la

trama con curiosas innovaciones, a veces recogidas en otros núcleos legendarios. La más importante, y característica también de la leyenda de Teodorico, es la interpretación favorable de Átila y los hunos, que son presentados como pacíficos y justos, al paso que el personaje de Crimilda corresponde, según una antiquísima tradición, a la histórica princesa

Hildiko, la cual, para vengar a los germanos, se habría casado con Átila y lo habría asesinado en la noche de bodas. Por otro lado, en la antigua versión nórdica Sigfrido, antes de conocer a Gunther, había ya realizado un viaje a Islandia y había salido victorioso de las pruebas impuestas por Brunilda, lo que da más intensidad al posterior odio de ésta. El autor del *Cantar de los Nibelungos* combinó varias tradiciones, que fue amoldando a la estructura y ordenación general del poema, donde el concepto de la venganza, personificado en la magistral figura de Crimilda, adquiere un patetismo heroico y una implacabilidad obsesionante. Crimilda es la figura central del poema, delicada, tierna e ingenua en su juventud, mientras vive Sigffido, brutal y sanguinaria en su madurez y empeñada en el terrible duelo con Hagen, que no cesará hasta colmar sus deseos de venganza. Quien leyera escenas aisladas del principio y del final de los *Nibelungos* creería que se trata de dos figuras distintas; pero cuando se sigue el poema paso a paso se advierte que el autor, verdadero artista y penetrante psicólogo, ha hecho que tal transformación sea perfectamente natural, matizada con rasgos significativos que justifican la evolución del carácter. La escena de la discusión entre Crimilda y Brunilda es un constante acierto en la captación de la psicología femenina y revela unos maduros dotes de observación. El anónimo poeta manifiesta a cada paso su espíritu cortesano y, a pesar de la sencillez de su estilo, su arte es refinado y culto, como indica el hecho de haber adoptado para la versificación de la obra la estrofa de cuatro versos largos con dos rimas que unos treinta años antes había inventado un Minnesänger, el señor de Küren-

berg, lo que da al poema germánico una perfección formal que en vano buscaríamos en los cantares de gesta románicos contemporáneos.

El gran poema alemán fue objeto de nuevas adaptaciones en la Edad Media y en el Renacimiento, y su influjo se deja notar en algunos cantares de gesta franceses tardíos y, tal vez en la leyenda castellana del Cerco de Zamora (la muerte del rey don Sancho, por Bellido Dolfos, parece inspirada en la de Sigfrido, por Hagen, realísticamente transfigurada con el detalle fisiológico tan sabido).

Sigue en importancia el *Cantar de Gudrún,* cuya redacción orgánica se debe a un poeta austríaco que lo compuso en el segundo decenio del siglo XIII, inspirándose en cuanto a la técnica narrativa en los *Nibelungos*. El *Cantar de Gudrún* recoge elementos tradicionales primitivos, que conocemos por versiones populares de baladas, y divide la materia en tres partes, en cada una de las cuales se relatan asuntos distintos sólo vinculados entre sí por el parentesco existente entre los héroes, el rey Hagen y la princesa Hilde, abuelo y madre de la bella Gudrún y del joven Ortwin. Gudrún es hecha prisionera por el príncipe Hartmut de Normandía, al que antes la doncella había rehusado como esposo porque estaba enamorada de Herwig de Zelandia. Gudrún permanece trece años prisionera en la corte de Normandía, donde, por no querer casarse con Hartmut, la madre de éste, Gerlind, la obliga a realizar bajos menesteres, entre ellos lavar la ropa en la playa. Herwig y Ortwin, prometido y hermano de la cautiva, organizan una expedición armada para liberarla y llegan a las costas de Normandía, donde la encuentran lavando, se reconocen y Gudrún regresa al castillo de Gerlind, donde finge acceder a casarse con Hartmut, y al día siguiente las fuerzas de Ortwin entran en el palacio y liberan a la doncella que, una vez en su tierra, se casa con Herwig. Esta leyenda, que tiene momentos de gran delicadeza y de suave ternura, refleja el momento histórico

de las navegaciones de los viquingos. El tema fue conocido en España, como lo revela el romance castellano de don Bueso.

Los temas tradicionales germánicos perduran en algunos poemas alemanes posteriores, como en las diversas redacciones del *Wolfdietrich,* tal vez de origen merovingio. Otros poemas poetizan acontecimientos o personajes históricos posteriores, como el de *Otón el barbudo (Otte mit dem Barte),* escrito hacia 1260 por Konrad von Würtzburg, y el del *Rey Osvaldo (Kónig Oswald),* conservado en una redacción tardía (del siglo XV). En otros es evidente la influencia francesa, como acaece en el de *Guillermo de Orleáns (Wilhelm von Orlenz)* del poeta Rudolf von Ems (1220-1254).

La epopeya románica

Las epopeyas románicas se denominan cantares de gesta (en francés *chansons de geste),* del latín *gesta,* «hechos, hazañas», pero que primitivamente tenía el sentido de «linaje». Entre los franceses y los españoles los cantares de gesta conservados llegan aproximadamente al centenar, de extensión muy irregular, pero que oscila entre los mil y los veinte mil versos.

Las gestas no se componían para ser leídas sino para ser escuchadas. De ello se encargaban los juglares, recitadores que se acompañaban con instrumentos de cuerda y que ejercitaban su misión frente a toda suerte de público, tanto el aristocrático de los castillos como el popular de las plazas, de las ferias o de las romerías. Consta que incluso antes de trabarse batallas se entonaron gestas para enardecer a los combatientes.

Los temas de los cantares de gesta, en su carácter genuino, tienen un fondo histórico más o menos fiel. Esta fidelidad a la exactitud histórica de lo narrado reviste una serie de matices muy peculiares, que van desde la simple crónica rimada hasta la pura fábula. Por lo general cuanto más remoto es el asunto tratado por la gesta, más pesa en ella la versión tradicional y más se aparta de

la realidad histórica, al paso que cuando relata hechos sucedidos en un pasado próximo, la fidelidad a lo acaecido es mayor, entre otras razones porque el público que ha de escuchar los versos conoce con más precisión la realidad.

Los cantares de gesta son algo así como la historia popular para el pueblo. El hombre docto se enteraba de los hechos del pasado leyendo crónicas y anales en latín, y quedaba satisfecho con el dato frío y escueto. El hombre iletrado precisaba de alguien que le expusiera de viva voz la historia, de la cual lo que le interesaba era lo emotivo, sorprendente y maravilloso y la idealización de los héroes y guerreros a quienes se sentía vinculado por lazos nacionales, feudales o religiosos. Es cierto, por otra parte, que determinados acontecimientos, sobre todo campañas militares y acciones de guerra, suscitaron, inmediatamente, cantos que narraban sus trances más emotivos con la finalidad de informar de aquel suceso que interesaba vivamente a toda una colectividad que no lo había presenciado, algo así como reportajes periodísticos actuales, y no en vano relatos de este tipo eran denominados, en Castilla, «cantos noticieros». Muchos de estos relatos versificados se conservaron en la memoria del pueblo y en la tradición juglaresca, y evolucionaron hasta convertirse en cantares de gesta.

Lo importante es la actitud literaria del juglar de gestas. Frente a los datos que le ofrecen la historia y la tradición se adjudica una libertad creadora que le permite construir el poema, con su planteamiento, nudo y desenlace, la caracterización de los personajes, las descripciones y el diálogo. Tiene que hacer concesiones a los gustos del público —que también son los suyos—, dejando paso libre al elemento maravilloso y a la pormenorizada descripción de batallas, de combates singulares y del atuendo guerrero. Este último aspecto se hace fatigoso al lector actual, que a veces no acierta a comprender la razón de tantas y tan prolijas descripciones bélicas; pero no debe olvidarse que el público medieval

veía matices y detalles importantes en lo que hoy puede parecemos uniforme y repetido, y la descripción minuciosa de determinado golpe de espada o del procedimiento de desarzonar al adversario con la lanza les interesaba tanto como puede apasionar a nuestros contemporáneos un lance especial de una corrida de toros o una jugada notable de un partido de fútbol, cosas que no puede apreciar el profano en aquel espectáculo o en este deporte.

En una época remota las gestas fueron creaciones orales, sin forzosa transcripción a la escritura. Pero si hoy conocemos cantares de gesta lo debemos exclusivamente a que hubo amanuenses que los copiaron en manuscritos, y entre estos manuscritos hay una pequeña proporción que se denominan juglarescos porque constituían el memorándum o libreto del juglar, con los cuales éste refrescaba su memoria antes de un recitado o aprendía cantares que hasta entonces le eran desconocidos. El recitado juglaresco era extraordinariamente libre y maleable. El juglar no se solía someter a un texto determinado sino que, según los gustos del público ante el que actuaba o según sus personales predilecciones, alargaba o acortaba los textos, inmiscuía escenas y versos, recargaba el dramatismo de ciertos pasajes o interrumpía su relato para pasar el platillo anunciando a su auditorio que no narraría el final de una aventura si no se mostraba generoso con él, o bien, al ser la hora avanzada, convocaba a los que le escuchaban para el día siguiente, en el que pensaba dar término a la recitación del cantar iniciado. El juglar recitaba de memoria, pero cuando ésta le fallaba era capaz de improvisar en verso y seguir así el relato del cantar. Todo ello supone una variada movilidad del texto de las gestas, nunca fijo y definitivo como puede ser el de una obra de creación culta (la *Eneida* o la *Araucana,* por ejemplo), similar, sin duda, a las manifestaciones tradicionales de la epopeya griega y germánica primitivas. Es evidente, no obstante, que en aquel momento en que una tradición se ha estructura-

do en forma poemática, hay un autor, poeta consciente, responsable y generalmente culto; pero la transmisión oral da a su creación un carácter libre, colectivo y tradicional. A partir del siglo XIII nace la costumbre, en Francia, de copiar los viejos textos juglarescos en ricos y elegantes manuscritos, fenómeno gracias al cual se ha conservado la mayoría de los cantares de gesta franceses. Esta conversión del manuscrito de juglar en manuscrito lujoso de biblioteca no se verifica en Castilla y a ello se debe, sin duda alguna, que haya perecido la mayoría de la épica castellana medieval en sus formas versificadas genuinas. Pero al propio tiempo, estos lujosos manuscritos de biblioteca denotan una desfiguración del género, pues supone la existencia de lectores frente a gestas escritas, cuando lo que pide la epopeya son auditores frente a juglares. Nos cuesta esfuerzo imaginar un tipo de literatura como ésta para el cual el libro es un elemento adicional y perfectamente prescindible.

El juglar de gestas rodea el tema escogido de elementos que le dan interés y emoción y lo relata con determinados recursos retóricos: imágenes, comparaciones, paralelismos, aliteraciones, amplificaciones y el tan característico recurso de las series gemelas, o sea la repetición obsesionante de un pasaje, mudando su rima pero cambiando muy levemente la literalidad de la narración, para dar más intensidad y emoción al momento, para detener la atención en los pasajes cumbres y tal vez también para que en el amplio corro de público que escucha nadie quede sin oír aquel capitalísimo trance.

Las figuras centrales de los cantares de gesta son héroes históricos cuya empresa o cuyas hazañas provocan la admiración y el orgullo nacional, como lo son Carlomagno para Francia y el Cid campeador para Castilla. La epopeya divulga en primer lugar sus hechos en una etapa cumbre de su vida: el Carlomagno de Roncesvalles, el Cid del destierro. Pero llega un momento que no queda satisfecha la curiosidad del público; quiere conocer lo que

sucedió antes y después, los orígenes y las consecuencias, y los juglares han de responder a este deseo; de ahí que las gestas se vayan extendiendo en ciclos —como la epopeya griega—, o sea en acumulaciones de cantares de épocas diversas, cuyo conjunto viene a convertirse en una especie de historia poética de los héroes. Por esta razón surgen cantares de las mocedades de los héroes, ahistóricos y fabulosos, como los que poseemos sobre Carlomagno *(Berta, Mainel, Basín)* y sobre el Cid (el *Rodrigo),* en los que otras leyendas, a veces producidas por la biografía de personajes distintos al héroe en cuestión, se incorporan a los poemas primitivos. Es una labor de colaboración nacional, que dura dos o tres siglos y que da como resultado una interminable novela de aventuras en la que el fondo histórico se va diluyendo cuanto más se alarga, maravilloso esfuerzo de imaginación y poesía, pese a sus absurdidades y a la desmesurada longitud que adquiere en ciertos casos.

Los cantares de gesta franceses

En lengua francesa se conservan el mayor número y los más antiguos cantares de gesta románicos. A principios del siglo XIII era creencia que la epopeya francesa se podía reducir a tres ciclos de cantares, el de los reyes de Francia o de Carlomagno, el de Doon de Mayence y el de Garín de Monglane. Tal distribución, aunque no muy exacta ni acertadamente designada con estos nombres, es útil porque pone cierto orden en tan vasta materia, pero conviene no olvidar que la agrupación cíclica encadena uno tras otro cantares de estilos muy distintos y de épocas muy diversas y no es raro que los que narran los acontecimientos más antiguos sean más modernos que los dedicados a hechos centrales o posteriores.

Siguiendo más o menos un orden argumental o presuntamente histórico de acontecimientos hallamos en los principios del ciclo de los Reyes de Francia, prescindiendo de los que se remontan ya demasiado, los cantares de las mocedades de Carlomagno,

como el de *Berte aux grands pies* («Berta la de los pies grandes») y el *Mainet,* este último basado en la leyenda castellana de Alfonso VI de León y la mora Zaida; ya emperador, vemos al héroe emprender una fabulosa peregrinación a Jerusalén y a Constantinopla *(Pèlerinage Charlemagne),* de donde trae a Occidente preciosas reliquias de la pasión de Cristo; los sarracenos invaden Italia, adonde acude presuroso Carlomagno, y entre sus tropas se cuenta su sobrino Roldán, casi un niño, que realiza sus primeras hazañas *(Aspremont),* si bien las preciosas reliquias quedan en poder de los sarracenos, los cuales, derrotados en Italia, se trasladan con ellas a España *(Fierabrás),* tierra en la que tienen lugar numerosas campañas y aventuras que acaban con la famosa batalla de Roncesvalles *(Roland).* Tras el desastre en los desfiladeros pirenaicos y la derrota de los sarracenos, en el *Gui de Bourgogne* se narra la expedición de los hijos de los guerreros de Carlomagno que acuden a España para ayudar a sus padres, y en el *Anseïs de Cartage,* inspirado en la leyenda española de don Rodrigo, el último godo, la Península queda pacificada por los francos.

La muerte de Carlomagno y el advenimiento de su hijo Ludovico al trono enlaza en cierto modo el ciclo carolingio con el denominado de Garín de Monglane. Es éste el tronco de un famoso linaje de héroes altivos y fieros que aparecen como defensores del decaído poder real, aunque siempre sean mal recompensados por sus soberanos. Hijo de Garín es *Girart de Vienne,* señor feudal que, ofendido por Carlomagno, se desnaturaliza de él y se hace fuerte en Viena del Delfinado contra los ejércitos reales, y no se llega a la paz hasta que un ángel de Dios se interpone entre Roldan y Oliveros, paladines de ambos bandos que desde entonces quedarán unidos en entrañable camaradería caballeresca. Al regreso de Roncesvalles Aymerí, hijo de Girard, es investido por Carlomagno del peligroso feudo de Narbona, donde el caballero fija su residencia *(Aymeri de Narbonne).* Tiempo después sus siete hi jos son enviados a ganarse tierras en países sarracenos, pero to-

dos ellos acuden al lado del padre cuando éste se ve cercado por el enemigo *(Les Narbonnais)*. Muerto Aymerí, hereda la primacía heroica su hijo Guillermo, llamado el de la nariz aguileña o corta, el cual defiende la debilidad de Ludovico frente a los turbulentos nobles que quieren despojarle de la corona de su padre, Carlomagno *(Li coronemenz Looïs),* pero no recibe galardón alguno por su fidelidad *(Le charroi de Nimes)* y se adueña del feudo de Orange conquistándolo a los sarracenos *(La prise d'Orange)*. Ya viejo, Guillermo realiza sus mayores hazañas luchando en una feroz batalla contra los mahometanos *(Chançun de Willelme, Aliscans),* y finalmente se retira a una ermita hasta que Dios lo llama al paraíso *(Le moniage Guillaume)*.

El llamado ciclo de Doon de Mayence pretende agrupar una serie de cantares cuyo tema es la rebelión de señores feudales contra el poder de los reyes de Francia. Cantares como los de *Gormont et Isembart, Girart de Rossilhó, Raoul de Cambrai, Les quatrefils Aymon, Ogier de Danemarche* etc., aunque no unidos temáticamente unos a otros, tienen de común el carácter rebelde de sus héroes.

Esta mezcla de fantasía y de historia, este elevar a la categoría de héroes a personajes de escaso relieve histórico, juntamente con la fabulosa geografía en que transcurre este cúmulo de aventuras, de lances, de expediciones, de batallas y de sublevaciones, dan a los cantares de gesta franceses el mérito de traducir una potente imaginación literaria.

El «Cantar de Roldán»

La más antigua conservada y al propio tiempo la más bella de las epopeyas francesas es el *Cantar de Roldán (La chanson de Roland),* que conocemos a partir de un texto de finales del siglo XI (1090?). Los acontecimientos narrados en este cantar constituyen la novelización de un hecho histórico acaecido a finales del siglo VIII en el desfiladero de Roncesvalles, donde la retaguardia de

Carlomagno fue deshecha por los vascos o gascones, acción en la que se creía que murió un caballero llamado Ruotlandus. Ello fue un auténtico descalabro para Carlomagno y la memoria de este hecho, disimulado por los cronistas oficiales contemporáneos, se mantuvo en la tradición con notable persistencia. Esta tradición hizo que los enemigos de los francos fueran sarracenos, que el desastre militar se debiera a la traición de un caballero cristiano y que finalmente se vengara la derrota con una espectacular victoria contra el emir supremo de todos los sarracenos del mundo y se hiciera justicia a la felonía. Lo que históricamente pudo ser una imprevisión estratégica se ha convertido en un conflicto de pasiones humanas (envidia, orgullo, traición), y un descalabro de los ejércitos carolingios se ha transformado en la cifra de la lucha del cristianismo contra el mahometanismo, de las fuerzas del bien contra las del mal, de Occidente contra Oriente. La empresa de la reconquista española es una obsesión constante, y poco después lo serán las cruzadas a ultramar; imaginar vencidos a los sarracenos y España ocupada por los cristianos es un hermoso sueño, muy alejado de la realidad, pero que utópicamente se puede llevar a la poesía. El héroe del cantar es el joven caballero Roldán, valiente guerrero, pero desmesurado en su temeridad, que le pierde cuando tozudamente lucha contra un enemigo infinitamente superior y considera una cobardía pedir auxilio a las tropas imperiales. Al lado de Roldán destaca la figura de su camarada Oliveros, prototipo del guerrero sensato y mesurado. El poeta, en un verso lapidario, nos da la característica de cada uno de ellos: *Rollant est proz e Oliver est sage* («Roldán es valeroso y Oliveros es sensato»). El acierto estriba en que los tipos del cantar están matizados de tal suerte que se advierte su humanidad y no quedan relegados a la categoría de paradigmas de virtudes y vicios: Roldán no es el caballero perfecto; su padrastro Ganelón, el que traiciona a los francos, no es vil ni cobarde, incluso está retratado con una noble prestancia física. Carlo-

magno aparece rodeado de una majestuosa dignidad; auténtico soberano de los cristianos, se halla constantemente protegido por Dios, su señor feudal, que lo aconseja y ayuda por medio de sus ángeles. En la figura del arzobispo Turpín, que lucha como un bravo, que muere el penúltimo de los cristianos y que, atrozmente herido y a punto de expirar, absuelve dramáticamente los cadáveres de los pares de Francia, se advierten un interés y una complacencia especiales.

La arquitectura del *Cantar de Roldán* obedece a una calculada y sabia simetría, en la que unas partes corresponden a otras equilibradamente. Los jerarquizados conceptos feudales contribuyen poderosamente en el logro de esta armónica estructura, ya que, al ser muerto Roldán en Roncesvalles por las tropas del reyezuelo sarraceno de Zaragoza Marsil, Carlomagno, caudillo de la cristiandad, no puede vengarle en la persona de quien le ha muerto, por ser un vasallo de Baligán, el emir de todos los sarracenos. De ahí que en la segunda parte del cantar se entable la lucha entre Carlomagno y Baligán, episodio imprescindible, en la cual el emperador cristiano lucha singularmente contra el emir y lo vence, no precisamente porque sea más fuerte que él ni más hábil en el manejo de las armas, sino «porque tiene la razón de su parte», y la lucha es un combate judicial, en el cual Dios ha de dar la victoria al que defiende lo justo, concepto definido en otro verso lapidario: *Paien unt tort e chrestiens unt dreit* («la injusticia es de los paganos, y de los cristianos la razón»). El juglar está perfectamente compenetrado con estas ideas de jerarquía feudal y de manifestación de la justicia por medios sobrenaturales, y ello le sirve para conseguir uno de sus fines: inspirar a los caballeros que puedan oír sus versos el afán de combatir contra los enemigos de la fe y la confianza en que, siendo la causa justa, Dios les protegerá.

Pero el cantar tiene también, y sin duda por encima de todo ello, valores artísticos. Son sus versos de una sencillez impresio-

nante, las frases breves y concisas, con un vocabulario no muy rico, pero siempre justo y propio, comparable en su sobriedad a la de los monumentos del arte románico.

Fugazmente hace su aparición en el cantar una figura femenina, la hermosa Alda, hermana de Oliveros y novia de Roldán, la cual cae muerta fulminada al enterarse del fin de éste. Son unos pocos versos impresionantes y trágicos en los que contrasta la total indiferencia sentimental que sienten los guerreros del cantar (rudos francos, no tiernos bretones como los héroes del *román curtois)* con el profundo amor de la doncella Alda que no necesitó de bebedizos, como la rubia Iseo, para que le llevara a la muerte.

Otras gestas francesas primitivas

Contemporáneamente y un poco después del *Cantar de Roldán* se colocan otras gestas francesas conservadas, algunas de las cuales ofrecen notables peculiaridades. En el cantar de *Gormont et Isembart,* escrito en verso octosilábico, las guerras que mantuvo Luis III contra los invasores normandos se convierten, poéticamente, en una guerra entre los francos y huestes sarracenas que, procedentes de Inglaterra, desembarcan en el norte de Francia.

Como puede verse, la tradición ha desfigurado el hecho histórico y al propio tiempo ha creado un conflicto típicamente feudal entre el soberano y un vasallo que reniega de él y se hace caudillo de los infieles.

La *Chançun de Willelme* («Cantar de Guillermo») es uno de los más bellos cantares del llamado ciclo de Garín de Monglane, y sin duda de los más antiguos. En él se encuentran las más dramáticas descripciones bélicas, pues su primera parte gira alrededor de la batalla de Larchamp (Aliscans en versiones posteriores), en la cual las heroicidades de Vivien y de su tío Guillermo, luchando solos contra miles de sarracenos, son de un realismo y de una plasticidad impresionantes. No falta en este cantar la nota heroi-

ca y familiar a la vez dada por la inolvidable figura de Guiburc, esposa de Guillermo, principalmente en la escena en que recibe a su marido a las puertas de Barcelona. Impresionante es la valentía del sobrino de Guillermo, el joven caballero Vivien, comprometido por su solemne voto de no retroceder jamás ante los sarracenos, y que lucha contra ellos, con el cuerpo lleno de heridas y sujetando con una mano los intestinos y blandiendo con la otra la espada, hasta morir gloriosamente en el campo de batalla. Vivien es un tipo de héroe juvenil que despertó la más profunda admiración y fue digno par de Roldán. Pero hay en aquél la nota piadosa y tierna de su primera comunión en plena lucha, antes de morir, y de su pasión, similar a la de Cristo. A la *Changan de Willelme* se agregó una segunda parte, procedente de un cantar de gesta independiente, que es digna de atención por haber creado el tipo de Raynouard, héroe grotesco y temible, que parece anunciar el estilo de Ariosto.

El cantar del *Pèlerinage Charlemagne* («Peregrinación de Carlomagno») ofrece la peculiaridad de no relatar guerras sino una expedición pacífica a Tierra Santa y a Constantinopla, emprendida por Carlomagno y sus guerreros, con la cual se quiere justificar la autenticidad de ciertas reliquias de la Pasión conservadas en Francia. Pero al mismo tiempo, en este cantar se ofrecen dos notas importantes: la descripción de las maravillas de Constantinopla, ciudad que parece mágica y suntuosísima al mismo tiempo, y la acusada comicidad de la escena de las bravatas de los doce pares, con la que se introduce el humorismo en la epopeya.

Li coronemenz Looïs («La coronación de Ludovico») es uno de los más antiguos cantares que narran las gestas de Guillermo, el cual se constituye en el brazo derecho del poder real, acosado por vasallos rebeldes envalentonados por la debilidad del monarca. En este cantar notamos ya el espíritu de las gestas de los vasallos rebeldes, de las que pasamos a tratar.

Gestas de los vasallos rebeldes

No todas las gestas cantan las luchas de los cristianos contra los sarracenos, ni siempre los héroes de los cantares son caballeros leales y virtuosos; parte de la epopeya francesa se inclina a relatar contiendas civiles y sublevaciones de vasallos contra el poder real y a presentar como héroes a personajes desmesurados en su orgullo, su indisciplina e incluso en su falta de piedad. Ello produce una serie de cantares llenos de aventura y de peripecia, de horrores y de salvajadas, de persecuciones y largos asedios en tomo de figuras históricas, que también ha deformado la tradición. Carlomagno no es el campeón de la fe, sino un soberano a veces arbitrario y despótico, que no perdona las injurias y que persigue implacablemente a los que han caído de su gracia. Es posible que en algunos de estos cantares, que por lo general se conservan en refundiciones de fines del siglo XII y del siguiente, el público pudiera adivinar intencionadas alusiones a su propia época.

Uno de los más duraderos éxitos literarios europeos es el cantar de los *Quatre fils Aymon* o de *Renaus de Montauban,* cuyas lejanas adaptaciones fueron lectura popular hasta el siglo pasado. Reinaldos de Montalbán y sus tres hermanos son unos personajes que se hacen simpáticos por su valor, por su entrañable camaradería y por la injusta persecución de que son objeto por parte de Carlomagno, ante el cual, no obstante, caen de rodillas en cierta ocasión en que logran hacerlo prisionero.

Sus compañeros el ladrón nigromántico Maugis y el famoso caballo Bayard, que razona como una persona y lleva sobre sus lomos a los cuatro hermanos constantemente en huida, se recuerdan siempre. Y por encima de todo, la peregrinación, la vida ermitaña y los trabajos manuales de Reinaldos, humillándose al hacer de albañil en la construcción de la catedral de Colonia, su martirio víctima de una especie de conflicto laboral y la glorificación de su cadáver y su santidad, dan a esta gesta un carácter de piedad popular que aseguró su éxito durante siglos.

El cantar de *La chevalerie Ogier* («La caballería de Ogier») también narra las aventuras de un vasallo rebelde a Carlomagno que, tras llegar a una reconciliación con el emperador y derrotar a los sarracenos que estaban invadiendo Francia, abandona el mundo y muere en olor de santidad. La gesta de *Girart de Rossilhó,* escrita en una lengua intermedia entre el francés y el provenzal, es de un intenso dramatismo y está llena de incidentes. El orgullo y la desmesura del héroe y los largos años de penitencia mendigante que lleva con su mujer dan al personaje un valor profundamente humano. Este personaje es la desfiguración legendaria del Girart, conde de Viena del Delfinado (819-877), que luchó contra Carlos el Calvo. El particularismo borgoñón hizo de este conde un héroe legendario y su figura se agrandó tradicionalmente y, tras diversas etapas, se concretó en el protagonista del *Girart de Rossilhó* y en el del *Girart de Vienne,* cantar de gesta francés que se conserva en una versión de principios del siglo XIII escrita en elegantes versos por Bertrand de Bar.

El cantar de *Raoul de Cambrai* constituye una verdadera joya de la epopeya francesa y una de las obras literarias más significativas del espíritu medieval. El héroe, valeroso y con la razón de su parte al principio, se convierte en un verdadero energúmeno, monstruo de crueldad y de fiereza, a lo que contribuye la figura siniestra de *le sor Geri,* su tío y ángel malo. La escena en que Raúl incendia el monasterio de Origny y contempla impasible cómo arden en él las monjas, entre ellas la madre de su más leal servidor, es un tétrico cuadro lleno de brutalidad y contrastes logrado con un arte magistral. La maldición que cae sobre Raúl cuando éste blasfema, debido a lo cual pierde batalla y vida, es un momento de una intensidad pocas veces conseguida en las gestas. Y además de todo ello las mil peripecias de la lucha entre señores feudales y de éstos contra el rey, que ofrecen un panorama de la más desorbitada anarquía social. La figura de la madre de Raúl, con sus reacciones violentas y humanísimas, aumenta el carácter

emocional de esta maravillosa y movida gesta, escrita con un notable brío y con admirable fuerza dramática en los diálogos.

Los cantares de gesta castellanos

Pocos son los cantares de gesta castellanos que han llegado hasta nosotros (tres en casi su integridad, uno fragmentariamente), pero sabemos de cierto que existieron muchos más, de algunos de los cuales conocemos el asunto y hasta es posible reconstruirlos a base de las prosificaciones de que luego fueron objeto. La epopeya castellana, a pesar de ofrecer un aspecto externo similar a la francesa en la versificación, en las fórmulas épicas, en la fraseología y en los recursos retóricos, es esencialmente distinta en su carácter y, en algunos casos, en la intención del autor. Entre el hecho histórico y las gestas francesas, aun en las más apegadas a él, hay siempre una distancia enorme: distancia entre el tiempo en que ocurrió aquél y el tiempo en que se difundió ésta; distancia entre lo que realmente acaeció y las fantasías que narra el cantar. Éste se adjudica la libertad de dejar paso a lo fabuloso (Carlomagno tiene doscientos años y repite el milagro de Josué deteniendo el curso del sol en el *Cantar de Roldán,* una de las más «históricas» de las gestas francesas), y al propio tiempo fantasea libremente en materia geográfica (como ocurre en la pintoresca España del *Roldán,* en la que son ciudades próximas Córdoba y Zaragoza, ésta sobre una montaña). Los juglares castellanos, en cambio, viven por lo común poco tiempo después de los hechos que relatan y sitúan la acción en su propia tierra, que conocen palmo a palmo. Su público, además, está en estas mismas condiciones. Dadas estas características es lógico que la epopeya castellana tenga un carácter fuertemente histórico y verosímil. Si no fuera por el evidente fondo de poesía y de arte que hay en los cantares castellanos, llegaríamos a considerarlos como simples crónicas rimadas, pero a ello se oponen su intención y su estructura artística. La historicidad de la primitiva epopeya castellana queda plenamente confirmada a veces hasta en detalles ínfimos

por las fuentes normales de la historia, y no deja de ser significativo el hecho de que en las crónicas medievales escritas en castellano se hayan fundido prosificados gran número de cantares de gesta (aspecto del que luego trataremos), lo que demuestra que los mismos contemporáneos otorgaban a la labor de estos juglares un valor documental.

Parece ser que en tiempos muy remotos (en los siglos VIII y IX) existió ya una epopeya castellana, que hoy sólo conocemos indirectamente, compuesta de cantares breves, estado primitivo que seguramente también se dio en Francia. Pero las gestas que hoy podemos leer tal como las recitaron los juglares no son anteriores a mediados del siglo XII, y perduran hasta el XIV, época en que ya advertimos una franca degeneración de las características de historicidad y verismo.

El «Cantar del Cid»

Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, moría el año 1099, cuando ya existía el más antiguo de los textos del *Cantar de Roldán* que hoy conocemos. El héroe principal de la epopeya castellana vivió y realizó sus hazañas cuando ya existían cantares de gesta románicos del estilo y de las características del *Cantar del Cid,* o *Cantar de Mío Cid,* que narra episodios del final de su vida. Muy tempranamente debieron de existir cantos noticieros breves, sobre sus numerosas empresas guerreras de juventud, madurez y vejez. El *Cantar del Cid,* conservado casi en su integridad, dividido en tres partes que suponen tres sesiones medianamente largas de recitado juglaresco, parece ser de mediados del siglo XII y reunir elementos procedentes de un primer autor, natural de San Esteban de Gormaz, bastante fiel a la realidad histórica, refundido y acrecentado por otro, natural de Medinaceli, que procede con mayor libertad imaginativa. Lo importante es que el real e histórico Rodrigo Díaz de Vivar hablaba el castellano en el mismo estado de evolución que aparece en el *Cantar del Cid,* caso

singular en la epopeya, ya que Aquiles, de haber existido, no hubiera hablado el griego homérico y la lengua de Carlomagno era el alemán, bien distinto de los versos franceses del *Cantar de Roldan*. Los diversos juglares que intervinieron en la creación y divulgación oral del *Cantar del Cid* conocían perfectamente las tierras por las que el invencible caballero había logrado sus victorias, podían haber estado en relación con los compañeros de armas y soldados del héroe, vivían sensiblemente en su mismo ambiente y hablaban su misma lengua. Sin darse cuenta, llevaron a cabo, en relación con la epopeya románica, algo parecido a lo que realizó el español Lucano, en relación con la latina: convertir en materia artística un acontecimiento contemporáneo y apartar de su obra toda sombra de elemento maravilloso. La diferencia de actitud que existe entre la *Farsalia* y la *Eneida* es similar a la que hay entre los cantares del Cid y de Roldán. Pero el relato escueto de la vida del Cid, por gloriosa y heroica que ésta fuera, difícilmente hubiera podido dejar de tener el carácter de una crónica, y lo que pretendían los juglares castellanos era narrar una gesta de las características de las que anteriormente existieron en España y de las francesas. Para ello buscaron en la biografía del Cid una época de intensidad dramática y que se prestara a una acción que mantuviera su interés y que se desarrollara gradualmente, con lances de guerra, aventuras de amor, rencores reales y ultrajes por encima de los cuales la figura del héroe castellano destacara en sus virtudes y en su profunda humanidad. Nos presentan, pues, al caballero cuando frisaba con los cuarenta años y ya se había hecho famoso por sus hazañas, y era desterrado de Castilla por Alfonso VI, su rey y señor natural. Se trata de un vasallo en desgracia, pero que a pesar de su noble altivez y de la razón que le asiste, es diametral mente opuesto a los turbulentos vasallos rebeldes de la epopeya francesa: el Cid no hará armas contra su señor, al contrario, le enviará ricos presentes cuando logre apoderarse de botines enemigos y ello le llevará a la recon-

ciliación con su soberano. El cantar narra la conquista de Valencia y la boda de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, episodio que puede tener un lejano fondo de verdad, pero que se dramatiza con la ruindad de estos personajes y con la afrenta que hacen padecer a sus esposas en el robledo de Corpes, lo que traerá consigo el juicio de Dios, en el que son vencidos los traidores y declarados como tales.

Dos conflictos de honra dramatizan el *Cantar del Cid*. Por un lado el choque entre la grandeza e integridad morales de Rodrigo y la arbitrariedad del rey Alfonso, que, dando oídos a la calumnia y a la maledicencia de los envidiosos, lo destierra, situación maravillosamente condensada en un verso lapidario: *¡Dios, qué buen vassallo si oviesse buen señor!* Este conflicto tiene un carácter puramente social, o feudal si se quiere: daña al Cid en cuanto lo expulsa de Castilla como un ser indeseable, pero el honor del caballero sigue incólume. En cambio, el conflicto producido por el episodio del robledo de Corpes deshonra al Cid en su patrimonio más íntimo y afectivo: en sus hijas, maltratadas y denostadas por quienes son de mayor alcurnia que ellas y que su padre. Este segundo conflicto es mucho más dramático que el primero, pues supone deshonra, vergüenza y postergación por parte de dos jovenzuelos viles y cobardes. Por esto es preciso el juicio de Dios, que no tan sólo hará resplandecer la verdad y la justicia sino que lavará la deshonra; y por esto es preciso que las hijas del Cid contraigan nuevas nupcias que las hagan señoras de Navarra y de Aragón y las emparienten con los reyes de España. Esto último es cierto históricamente; la primera boda con los de Camón, en cambio, puede ser un elemento inventado o exagerado para dramatizar el *Cantar del Cid*. El juglar, tal vez por esto mismo, ha sustituido los nombres reales de las hijas de Rodrigo, que se llamaban Cristina y María, por los de Elvira y Sol. Obsérvese que el deseo de casar bien a sus hijas es constante en el Cid desde que se inicia el cantar *(Plega a Dios e a santa María que aún con mis ma-*

nos case estas mis fijas), lo que nos hace tender a considerar que este punto es uno de los elementos esenciales de la obra y a suponer que su razón de ser hay que buscarla en los ambientes cortesanos de las históricas hijas del Cid y su descendencia, lo que nos lleva más hacia los reinos de Navarra y Aragón que hacia el de Castilla.

Hay, pues, en el *Cantar del Cid* elementos indudablemente inventados con la finalidad de dar una tónica y una trabazón artística al relato, pero escogidos o ideados de tal suerte, y rodeados de nombres y de lances tan rigurosamente históricos, que no se estropea el verismo de la creación. La coetaneidad del tema tratado le impide, al propio tiempo, intercalar elemento maravilloso en el *Cantar,* pues la aparición del ángel Gabriel al Cid tiene un carácter milagroso que en modo alguno podía ser considerado como cosa fabulosa ni por los juglares ni por el público que escuchaba sus versos.

El *Cantar del Cid* es acertado en la pintura de los procesos psicológicos de los personajes, y en este sentido la evolución de la actitud de los infantes de Carrión está matizada primorosamente. Los guerreros que acompañan al Cid lejos de confundirse en la impersonalización tienen todos ellos características propias, señaladas frecuentemente con una simple adjetivación que se reitera cada vez que aparecen o con una nota singular (como la tartamudez de Pero Bermúdez, llamado por mote Pero *Mudo),* gracias a lo cual quedan perfectamente deslindados e individualizados ante el auditorio de antaño y los lectores de hoy. Distintivo del cantar castellano es el tenue humorismo, logrado con elementos sencillos y ligeros, pero que consiguen su intención estilística, la ternura doméstica de la vida familiar del Cid, respecto a su esposa y a sus hijas; y al lado de estas sutilidades y de esta placidez, el aliento épico de las descripciones guerreras, con un crudo realismo y robustas pinceladas. La acción tiene un movimiento rápido, libre de subordinaciones y de períodos amplios,

y al mismo tiempo el diálogo tiene tal vivacidad que adquiere un acusado relieve dramático, que sin duda los juglares se encargarían de resaltar.

De cuando en cuando hay evidentes similitudes entre el *Cantar del Cid y* la epopeya francesa, incluido el *Cantar de Roldán*. Descartando los paralelismos debidos a los lugares comunes del recitado juglaresco, aquellas similitudes se explican por la amplia difusión de que gozaron en España las gestas francesas, principalmente gracias al camino de Santiago.

Otras gestas castellanas

La pérdida de los textos genuinos de la mayoría de las gestas castellanas de que tenemos noticia se debe, indudablemente, a que su materia histórica fue recogida en las crónicas y su materia poética en el romancero, como veremos más adelante. Del siglo siguiente al *Cantar del Cid,* solamente nos queda un fragmento de un centenar de versos del *Roncesvalles,* adaptación castellana con elementos muy peculiares de las derivaciones del *Cantar de Roldán*. Gracias a este pobre resto sabemos que en el siglo XIII los temas principales de la epopeya francesa habían adquirido carta de naturaleza en castellano y se habían hecho familiares al público de Castilla. En oposición a la gesta de Roldán y la versión poética francesa de la batalla de Roncesvalles, en la que contra toda verdad histórica el suelo español parecía deber su reconquista exclusivamente a los guerreros francos, surgió una contrapartida española, en su fabulosidad más próxima a la realidad que la leyenda francesa, con la creación del personaje Bernardo del Carpió, posible degeneración legendaria de Bernardo de Ribagorza, convertido en una especie de anti-Roldán que en Roncesvalles mata al héroe francés. La leyenda de Bernardo, recargada con la novela de su furtivo nacimiento y sus actos de vasallo rebelde, constituyó el movido y novelesco tema de un cantar de gesta perdido, en el que la epopeya castellana se desprendía de su característica historicidad.

Una de las leyendas castellanas de más intenso dramatismo, y sobre la que existieron cantares de gestas cuyos rastros podemos seguir en crónicas y en romances, es la de los *Infantes de Salas* o de *Lara,* seguramente basada en sangrientos hechos del siglo X. La muerte de los siete «infantes», víctimas de la venganza de una familia enemiga, constituye uno de los trances más dramáticos de la epopeya castellana. La leyenda primitiva fue adicionada con elementos extraños, algunos procedentes de gestas francesas (derivaciones del *Cantar de Roldán,* el *Galién),* otros curiosamente similares a la *Saga de Teodorico,* noruega. Es una verdadera lástima que se haya perdido el texto genuino de este cantar, pues gracias a los versos que se han podido reconstruir se advierten su grandiosidad y su ruda grandeza. Uno de los fragmentos que se conserva en mejor estado nos ofrece la espeluznante escena en que Gonzalo Gustioz va limpiando las sangrientas cabezas de sus siete hijos, muertos a traición y decapitados, y pronunciando ante cada una de ellas un dolorido y breve planto. La epopeya francesa, en sus momentos más dramáticos, no nos ofrece una escena similar, típica muestra del realismo desgarrado de la literatura española.

Alrededor de la figura de Fernán González, primer conde independiente de Castilla, la tradición mantuvo la adaptación legendaria de varios hechos gloriosos que los poetas trasladaron a gestas. El texto que poseemos del poema sobre este conde, escrito hacia 1250, no es exactamente una gesta, sino un libro de tipo erudito, de «clerecía», que aunque recoge posiblemente materia de la epopeya, sigue el estilo del *Libre de Alexandre* y de Berceo, además de conocer los cantares franceses.

A mediados del siglo XI existía un relato castellano legendario sobre el rey don Rodrigo, el último godo, y la pérdida de España formado a base de tradiciones nacidas a raíz del hecho histórico y de elementos fabulosos de origen germánicos. Existían en Castilla, además, cantares de gesta de breve extensión que narraban

versiones legendarias de hechos históricos de carácter dramático o de clara intención política, como los que trataban de la *Condesa traidora* (que influyó en leyendas francesas como la de *Beuves de Hantone),* el llamado *Romanz del infant García,* nacido bajo la impresión directa de hechos acaecidos el año 1029, el de la reina calumniada o los hijos del rey don Sancho de Navarra, y finalmente el *Cantar del cerco de Zamora,* en el que, desde el punto de vista castellano, el heroísmo del zamorano Bellido Dolfos, matador de Sancho n, se convierte en traición (sin duda a base de una curiosa adaptación del asesinato de Sigfrido por Hagen) y Rodrigo Díaz de Vivar, ya manifiesta su épica integridad. Estas primitivas gestas castellanas, hoy perdidas, eran breves y revelan influjo germánico que algunas veces parece remontarse a la época visigótica. A partir del siglo XII algunas de estas antiguas leyendas sufren nuevas reelaboraciones en las que se manifiesta el influjo de los cantares de gesta franceses, el cual también aparece, en mayor o menor proporción, en las gestas castellanas que nacen a partir de esta época, como el *Cantar del Cid*.

A finales del siglo XIV un poeta poco hábil escribió una gesta que se suele titular *Mocedades de Rodrigo* o *Crónica rimada,* que tiene como tema la juventud del Cid Campeador. Conforme la tradición ha ido recargando la figura del héroe castellano y el tiempo ha hecho que su realidad se situara en cierta antigüedad, la fábula más descarada se ha adueñado de él y ha tergiversado su carácter y su fisonomía. Este Cid mozo es un muchacho bravucón, dado a los desplantes y a la fanfarronería, que no respeta a reyes, emperadores ni papas. Sus amores con doña Jimena se convierten en una novela en la que la pasión de los jóvenes topa con odios familiares. Nada más opuesto a la severa, humana y fiel imagen de Rodrigo de Vivar, que nos dio dos siglos y medio antes el *Cantar del Cid*. La epopeya castellana ha degenerado y se ha desprendido de su apego a la realidad, que era una de sus características más apreciables. Esta nueva concepción del Cid, no obs-

tante, merece atención por haberse popularizado enormemente y haber trascendido a la época clásica de las literaturas española y francesa.

La epopeya en el resto de la Romania

En general y atendiendo al estado en que se nos han transmitido, las únicas gestas originales románicas están escritas en francés y en castellano. Hay razones que hacen sospechar la existencia de una notable epopeya en provenzal o por lo menos parece que en el sur de las Galias se crearon algunas de las leyendas carolingias; pero de hecho sólo disponemos de adaptaciones de tradiciones francesas *(Fierabrás, Rollans a Saragossa, Ronsasvals,* etc.) y de dos poemas sobre asuntos contemporáneos, mezcla de crónica rimada y de libelo político, que son la *Cansó de la Crozada,* sobre la guerra de los albigenses, *y* un cantar sobre las guerras civiles de Navarra de la segunda mitad del siglo XIII. Pero estas dos obras son cosa completamente distinta de la epopeya.

Las vías de peregrinación hacia Roma difundieron pronto las gestas francesas en Italia, donde adquirieron una forma peculiar. Desde el siglo XIII hasta principios del XV aparecen determinados cantares de gesta redactados en el norte de la península en una arbitraria lengua híbrida de francés e italiano, que no corresponde a ningún dialecto hablado sino que se trata de una singular adaptación del francés a formas que puedan ser entendidas por auditorio italiano. Esta lengua artificial y convencional reviste diversos matices, según los autores de las adaptaciones; pero llega un momento en que se impone como forma expresiva a los italianos que se deciden a hacer algo más que adaptar, o sea a crear cantares de gesta. De este modo observamos cómo al principio el *Cantar de Roldán* es transportado al francoitaliano (nombre que se da modernamente a esta lengua), con algunas ampliaciones y retoques en su texto; pero luego aparecen obras de imaginación nueva, entre las cuales destacan *L'entrée d'Espagne* («La entrada en España»), escrita por un paduano, que narra los ante-

cedentes de la batalla de Roncesvalles y un maravilloso viaje de Roldán a Oriente, y *La prise de Pampelune* («La conquista de Pamplona»), de autor veronés. Lo importante desde el punto de vista de la transmisión de los temas literarios es que el asunto de estos dos cantares dio la materia a *La Spagna,* compuesta en la segunda mitad del siglo XIV, obra conocida por Boiardo y Ariosto, gracias a lo cual la figura del caballero Roldán, del que históricamente tan pocas noticias se tienen, idealizada por los cantares de gesta franceses, deformada por los francoitalianos, se convertirá en un héroe de la epopeya renacentista con el nombre de Orlando, cuyo enamoramiento y cuya furia serán el tema de dos importantes epopeyas de muy distinta intención literaria.

Persistencia de la epopeya románica

La línea que acabamos de señalar constituye uno de los caminos por los cuales cierta parte ínfima y deformadísima de la epopeya francesa trascendió con posterioridad a su agotamiento y muerte. En efecto, a finales del siglo XIV en Francia dejan de interesar los cantares de gesta. Francia se vuelve de espaldas a su epopeya, la ignora o la desprecia como arte bárbaro, hasta que el romanticismo y la erudición del siglo XIX advierten su belleza y empiezan a darse cuenta de que se trata, precisamente, de una de las más notables manifestaciones de la cultura francesa.

Pero es en España donde la epopeya románica perdura, hasta nuestros días, en una línea constante de vinculación. En lengua castellana perviven siglos y siglos no tan sólo la epopeya de Castilla, sino también la epopeya de Francia. Se trata de uno de los más notables fenómenos de la historia literaria europea, al propio tiempo que del caso más singular de poesía tradicional, pues nos referimos al romancero castellano. Pero éste no es el único camino a través del cual España ha mantenido la materia legendaria de los cantares; la epopeya castellana perduró, tras la desaparición de las gestas, en la historiografía medieval.

En la *Crónica general de España* iniciada a finales del siglo XIII por el rey Alfonso el Sabio, y en las refundiciones y adaptaciones que de ella dependen, hasta las ediciones impresas del Renacimiento, la materia de las principales gestas castellanas se transmite con notable fidelidad, ya que los compiladores de esta historia adquirieron la costumbre de trasladar a sus capítulos los cantares de gesta entonces en boga, retocándolos levemente a fin de disimular sus rimas y de acomodarlos a la narración histórica en prosa. De esta suerte, cantares de gesta hoy totalmente perdidos (e incluso el del Cid conservado) se han transmitido en las páginas de las crónicas. Ello es consecuencia de la fidelidad histórica de las gestas castellanas, pues si éstas hubiesen sido tan fabulosas como las francesas tal proceder no habría tenido sentido, pues hubiera echado a perder el valor documental de las crónicas. Por otro lado, gracias a este fenómeno el lector castellano jamás olvidó los temas épicos, y éstos pudieron ser conocidos por los escritores de la edad de oro de las letras españolas, los cuales los sometieron a nuevas elaboraciones artísticas, principalmente en el teatro. Pero, como antes decíamos, éste no fue el único camino por el cual la epopeya se transmitiera a tiempos posteriores; el Romancero nos ofrece un fenómeno mucho más interesante en este sentido.

El romancero castellano

A finales del siglo XIV, cuando en Francia y en España desaparecen las gestas, se registran las más antiguas muestras de romances castellanos. «Romance» es un término de extraordinaria amplitud (en Italia y en Francia significa «novela»), pero en literatura española se concreta a ciertas composiciones poéticas compuestas de una sucesión indeterminada de versos de dieciséis silabas, con cesura tras la octava, que riman todos ellos en asonante (por lo común se escriben y editan en grupos de ocho sílabas, con lo que la rima sólo aparece en los versos pares). En este género muchos son los autores que han escrito poesías, pero ahora só-

lo nos interesan los romances llamados tradicionales, o sea los que se han transmitido, generación tras generación, y muchos de los cuales se mantienen en la memoria del pueblo en todas las partes donde se habla castellano (además de España, en América, Filipinas, norte de África, centros judeoespañoles del Próximo Oriente, etc.). Desde el siglo XVI los romances son recogidos en pliegos sueltos o en antologías, y gracias a ello disponemos de otros que hoy día no han sido hallados por los rebuscadores y de variantes de los actualmente registrados. En este enorme tesoro de poesía tradicional destacan los llamados «romances viejos», que datan por lo común del siglo XV, aunque algunos se remonten a finales del XIV.

Los cantares de gesta, como indicábamos páginas atrás, eran recitados frente a su público (cortesano o popular) por los juglares, que los acompañaban con cierta tonada musical. Es un fenómeno constante que el público recuerde lo que escucha en un espectáculo, principalmente si en él interviene el factor musical; y aun sin él es un hecho evidente que largos fragmentos del *Don Juan* de Zorrilla perduran en la memoria de muchos españoles sin que hayan tenido necesidad de leer el drama, únicamente presenciándolo en el teatro. De esta suerte, determinados fragmentos de los cantares de gesta, los de mayor emoción o atractivo, fueron escuchados atentamente de boca de los juglares, luego repetidos por el público que los había aprendido, y este público los enseñó a generaciones sucesivas a través de los siglos. Como es natural, ni los primeros auditores aprendieron al pie de la letra lo que oyeron de los juglares, ni los que luego repitieron los fragmentos se amoldaron a una rigurosa exactitud: gran número de variantes se fueron introduciendo, de tal suerte que, tiempo después, se cantaba en diversos lugares el mismo fragmento con notables divergencias, aunque se mantuvieran sus temas esenciales, lo fundamental de su fraseología y la rima.

Estos fragmentos de gestas, conservados tradicionalmente por el pueblo, constituyen un núcleo de los llamados romances viejos. En el estado actual de la investigación existen romances viejos que son fragmentos bastante literales de gestas, como ocurre con algunos de la leyenda de los Infantes de Salas, que coinciden muy regularmente con la prosificación del cantar de este tema que se halla en las crónicas. Del cantar de *Roncesvalles* del siglo XII (que sólo conocemos fragmentariamente) se derivan varios romances, entre ellos el de la fuga del rey Marsín y el de la muerte de la hermosa Alda. Por lo común, no obstante, el romance, al desprenderse de la unidad y de la estructura de la gesta, tiende a organizarse de un modo propio, evitando su dependencia de los sucesos antecedentes o consecuentes y formando una pieza con acción única y suficiente. Los pormenores narrativos del cantar de gesta pierden su valor y su interés al desvincularse de su estructura y trama propias, y la escena aislada o desgajada que constituye el romance se acrecienta de elementos propios, por lo general subjetivos y sentimentales, con lo que aquello que originariamente era materia épica se convierte en un canto epicolírico, o bien amplía sus formas dialogadas hasta resultar casi dramático. Por otro lado, la epopeya castellana era de métrica irregular en cuanto al cómputo de las sílabas, pero con el tiempo fue acusando una marcada tendencia hacia el verso de dieciséis sílabas, el cual es el normal en el romance, que de esta suerte también proclama desde el punto de vista material de la versificación su dependencia de las gestas.

Las leyendas castellanas en el romancero

Las leyendas castellanas que fueron objeto de cantares de gesta se han transmitido por lo común en el romancero. Es cierto que de buen número de ellas la epopeya propiamente dicha se ha perdido, pero precisamente gracias a los romances y a veces a las prosificaciones incluidas en las crónicas, las podemos imaginar e incluso reconstruir. Pero conviene advertir que, así que caducó

la afición a las epopeyas largas y se introdujo el gusto por las composiciones breves, fueron sin duda los mismos juglares los que de los temas primitivos compusieron romances de propia creación. Debido a ello los asuntos de la epopeya revisten a veces en el romancero características nuevas, y no es raro que asuntos legendarios que no habían sido objeto de elaboración artística en cantares de gesta, adquieran ahora versiones poéticas. Estos romances creados por los juglares son más prosaicos que los derivados de gestas y a veces mucho más extensos.

La antigua epopeya castellana sufre, pues, al final de la Edad Media una transformación en su vehículo expresivo, pero perdura en sus temas, en su emoción y su sentido, e incluso ensancha y acrecienta sus asuntos y posibilidades artísticas. La figura del Cid Campeador, central en varios cantares de gesta (de los cuales conservamos dos), mantiene su primacía y su popularidad en el romancero, e incluso se puede trazar una larga y pintoresca biografía poética del guerrero castellano a base de romances: sus mocedades, sus amores, su intervención en las discordias dinásticas, su destierro, sus conquistas, su muerte, son objeto de gran número de romances, algunos de los cuales derivan evidentemente en las gestas, otros creados a inspiración de lo que se halla en éstas y en las crónicas. Las leyendas de los Infantes de Salas, de Bernardo del Carpió, del Conde Fernán González, de don Rodrigo el último godo, tienen su romancero, más o menos extenso y más o menos fiel a las gestas, pero que hace perdurar la epopeya a través de los siglos.

La materia épica así transmitida dará, durante los siglos XVI y XVII, una modalidad peculiarísima al teatro español, que a su vez se convertirá en un elemento conservador y divulgador de la epopeya. Obras como *Las Mocedades del Cid,* de Guillén de Castro, o *Las almenas de Toro,* de Lope de Vega, son muy significativas en este aspecto.

LAS LEYENDAS FRANCESAS EN EL ROMANCERO CASTELLANO

Los cantares de gesta franceses se conocieron en tierras castellanas gracias principalmente al camino de Santiago; ya vimos que de derivaciones del *Cantar de Roldán* surgió el castellano de *Roncesvalles*. Ahora bien, en cierto momento este *Roncesvalles* o algún otro cantar de gesta castellano con él relacionado se fragmentó en romances, entre los cuales cabe destacar uno que narra la famosa batalla, otro sobre la fuga del rey moro Marsín y otro, delicadísimo, sobre la bella Alda. De suerte que, cuando Francia había olvidado la más hermosa de las leyendas carolingias creada por sus poetas, el pueblo castellano mantenía como patrimonio espiritual los momentos más emocionantes de la historia de Roldán. Y como éste, infinidad de temas de cantares de gesta franceses se fragmentaron en romances castellanos, los cuales por lo general mantuvieron muy levemente los asuntos primitivos, pues los fueron transformando, desfigurando en los nombres propios, adaptándolos a usos y a geografía españoles y dándoles un tono y un espíritu distintos. Pero a pesar de todo ello el fenómeno no pierde su valor ni su significado, y nos permite afirmar que la epopeya románica, a partir del siglo XV, se conserva únicamente en tierras de habla castellana, donde perdura hasta nuestros días. La materia artúrica o bretona, que también dio un contingente importantísimo al romancero castellano, no presenta este mismo aspecto porque se mantuvo culta o tradicionalmente bajo diferentes formas literarias en tierras románicas y germánicas.

Evolución del romancero castellano

El romancero no se alimentó solamente de la materia legendaria basada en hechos acaecidos en tiempos pretéritos; los acontecimientos contemporáneos que por su novedad o su dramatismo podían impresionar al pueblo fueron objeto de la creación de romances, que llevaban de lugar en lugar la noticia y la emoción del suceso.

La lucha entre Pedro el Cruel y Enrique de Trastámara, en la que los crímenes, el odio entre hermanos y el fratricidio son elementos de gran valor novelesco, produjo todo un ciclo de romances. Pero llegó un momento, a finales del siglo XV, en que la monarquía española emprendió la liquidación decisiva de la Reconquista, detenida desde hacía tiempo, y en el reino moro de Granada los caballeros cristianos hallaron ocasión de realizar hazañas del tipo de las que narraban los antiguos cantares de gesta. Las escaramuzas, las expediciones por tierra enemiga, los asaltos por sorpresa, las conquistas de hermosas villas, los rasgos de valor temerario, etc., se convirtieron en materia adecuadísima para la poesía, y alrededor de la guerra de Granada nació un extenso y precioso conjunto de romances, a los que se da el nombre de fronterizos. Estos romances constituyen una de las últimas manifestaciones de la epopeya histórica de transmisión tradicional, pues al arrojar los Reyes Católicos a los moros del suelo español se convertía en realidad el ferviente anhelo y fabulosa ficción que cuatro siglos antes narró el *Cantar de Roldán*. Los romances fronterizos, llenos de vida, de juventud, de la alegría que producen las victorias y fidelísimo reflejo de una gesta real que se desarrolla ante los ojos del poeta son el más digno colofón de la larga serie de cantares de gesta, franceses y castellanos, que suspendieron a tan diverso auditorio narrando las proezas de los caballeros cristianos contra los moros que dominaban en España.

Pero en estos moros había una noble gallardía, un corazón valeroso y sensible, un sentimentalismo lleno de ternura y vivían en un ambiente refinado y lujoso. El enemigo de pocos años antes se adueñó en el siglo XVI del romancero castellano, ahora ya artificioso y obra de poetas de renombre. Los llamados romances moriscos son fruto de una especie de romanticismo por lo oriental, paralelo al espíritu de la novela morisca castellana, y ya pertenecen a la poesía culta del Renacimiento.

El romancero tradicional castellano, en el que no faltan asuntos de fantasía ideados por los autores, breves escenas de gran delicadeza, aciertos como la maravillosa suspensión de la historia del conde Amaldos, que no dice su canción sino a quien con él se embarca, es un conjunto de la más diversa poesía (caben en él desde la sacra hasta la burlesca), que no tan sólo equivale sino que supera a la más floreciente producción de cantares de gesta de otros países.

Porque, además, este romancero se halla extendido por todo el mundo de habla española y a pesar de contar seis siglos de existencia perdura con toda su vitalidad y con la renovada juventud propia de la poesía tradicional. Sus autores, cuyos nombres permanecen en el anónimo, supieron dar a los romances unos valores poéticos contra los que no pueden ni estilos ni escuelas. Fuera de sus fronteras lingüísticas el romancero castellano halló una notable repercusión en Portugal y en Cataluña, donde se aclimató manteniendo la forma y el estilo, y se acrecentó con leyendas y temas locales.

La narración caballeresca

La novela cortés

Con el *Quijote* de Miguel de Cervantes fenece, víctima de la parodia y del espíritu moderno, un género literario esencialmente medieval y cuyas primeras manifestaciones conocidas datan de mediados del siglo XII. En el transcurso de unos cuatrocientos años este género reviste diferentes formas, estilos y características, pero su espíritu y su actitud literaria se mantienen con notable uniformidad. Se trata de una de las creaciones más originales del genio literario románico de la Edad Media, surgida de sus mismas costumbres e ideales y en definitiva de la aparición de la novela, tal como la concebimos modernamente. Nos conviene reparar en las características que presentó este género en sus orígenes y advertir cómo llegó a constituirse.

Las primeras muestras de novela caballeresca románica pertenecen a un tipo de narraciones que ya contemporáneamente a su redacción eran denominadas *romans* de la «materia de Bretaña», ya que la acción de tales narraciones suele desarrollarse en la Gran Bretaña y en la Pequeña Bretaña, y que reciben también el nombre de libros del «ciclo artúrico», por ser la figura mítica del rey Artús el monarca cristiano y bueno alrededor del cual y de cuya corte se llevan a cabo las empresas caballerescas. Más abstractamente el género es denominado *román courtois,* «novela cortés».

Las primitivas narraciones de la materia de Bretaña están escritas en versos pareados octosilábicos de rima consonante; tra-

tan asuntos de ambiente fantástico y con una fundamental trama amorosa o mítica, y el héroe por lo común lucha individualmente y es un caballero bretón. Los nombres de los autores de estas narraciones acostumbran figurar en ellas o se conocen por otros indicios. Obsérvese en tales aspectos y características la fundamental diferencia que existe entre este género y los cantares de gesta. Estos son narraciones en verso por lo común largo e inicialmente en rima asonante; tratan de asuntos de guerra contra sarracenos, casi siempre en tierras españolas o italianas, sin dar importancia decisiva a la mujer ni a amoríos; sus héroes luchan como generales al mando de numerosos contingentes de tropas, y la inmensa mayoría de sus autores son anónimos, pues no tuvieron un empeño firme de transmitirnos sus nombres. Nos encontramos, además, frente a un tipo de literatura más cuidado en su forma, con más alardes de cultura y refinamiento. Con el tiempo, estos relatos versificados de la materia de Bretaña se fueron ramificando en múltiples derivaciones, enlazándose unos con otros y produciendo largos libros en prosa, llenos de aventuras, portentos, amores y concepciones misticocaballerescas. Con ello quedó asegurada la difusión y la aceptación de la novela de caballerías, género en plena actividad hasta finales del siglo XVI.

Otro punto capital que diferencia los cantares de gesta de los *romans* caballerescos y sentimentales es que éstos son obras literarias que fueron concebidas para ser leídas en libros, al paso que aquéllos se destinaban a ser transmitidos de viva voz por los juglares ante un *público* de auditores. Ello supone que el *román* es algo más culto y minoritario, pues busca su público entre gente que sabe leer y que es capaz de comprender ciertas sutilezas y admirar un estilo más artificiosamente elaborado. Por otro lado, el autor de una gesta no se dirige a un auditor determinado, pues sabe que su obra será llevada por los juglares a ambientes muy diversos y lejanos; el autor de un *román,* en cambio, puede dedicar su libro a un gran señor, a una dama aristocrática y cuando lo

escribe sabe perfectamente los gustos y las preferencias de las personas que leerán su narración en cuanto esté terminada. Un cantar de gesta dedicado es inimaginable, y como ya dijimos, puede prescindir del libro como elemento transmisor; los *romans* sólo se explican en forma libresca —y precisamente caligrafiados con elegancia y adornados de bellísimas miniaturas— y concebidos para la distracción de lectores.

Problema confuso y constantemente debatido es el de los elementos legendarios célticos que puedan haber intervenido en la formación de la materia de Bretaña. Los autores de las primeras novelas de este género afirman algunas veces que han tomado los asuntos de sus narraciones de tradiciones bretonas o que su obra es traducción de lo que leen en un libro antiquísimo. Tales manifestaciones es muy verosímil que sean ciertas, pero también cabe la posibilidad de que estén hechas con la finalidad de dar a sus novelas prestigio de antigüedad remota y cierta historicidad. Lo importante es seguir, a base de los textos que poseemos, el nacimiento de la materia de Bretaña y con él el de la novela moderna.

Las novelas sobre la Antigüedad

Poco antes de la aparición de la materia de Bretaña surgen ciertas obras en verso, también en pareados octosilábicos rimados y en francés, que tratan de asuntos de la epopeya clásica grecolatina de la cual derivan. Se ofrecen a nuestra consideración tres obras principalmente, escritas entre los años 1150 y 1160: la *Novela de Tebas (Román de Thèbes),* el *Eneas* y la *Historia de Troya (Estoire de Troie),* las dos primeras anónimas, la última compuesta por Benoit de Sainte-More. Son tres versiones, amplificadas y muy libres, de la *Farsalia* de Lucano, de la *Eneida* de Virgilio y de dos obras latinas tardías sobre la leyenda de Troya, remotamente relacionadas con la *Ilíada* homérica. Los autores de estos tres libros se sienten atraídos por la peripecia novelesca de los asuntos antiguos y los adaptan a la mentalidad medieval: se complacen

en descripciones largas de batallas y de ambientes suntuosos; tienden a menospreciar la mitología y a iniciar un rudimentario análisis psicológico de los personajes a base de lo que han aprendido en las obras de Ovidio, del que interpolan pasajes extensos en el transcurso de sus narraciones. Los héroes antiguos son para ellos «caballeros», las matronas «damas», el escudo de Eneas, tan recargado de ornamentación en el poema de Virgilio, se convierte en un comente escudo medieval, los guerreros antiguos entran en combate gritando «Monjoie!», como los de Carlomagno. Nos hallamos, pues, frente a una curiosa tentativa de novelizar con los temas de la antigüedad clásica y ante los balbuceos de la individualización psicológica de los personajes de la ficción; un género, en fin, que va dedicado al recreo de las clases aristocráticas, no al vulgo de las plazas y los mercados, y que busca lectores, no auditores.

Simultáneamente una serie de poetas franceses trabajan en la adaptación de diversos textos latinos sobre las hazañas de Alejandro de Macedonia, entre ellos el libro de Quinto Curcio, y van formando la famosa *Novela de Alejandro (Román d'Alexandre),* uno de cuyos textos está redactado en versos de catorce sílabas (de doce, según la métrica francesa) que, por la boga del poema, se llamaron *alejandrinos*. Esta fabulosa y aventurera vida del emperador macedonio consiguió un éxito muy apreciable, y en el siglo XIII Juan Lorenzo de Astorga la adaptó al castellano en el *Libre de Alexandre*.

A mediados del siglo XII, pues, cuando, como veremos más adelante, aparecen los primeros monumentos de la materia de Bretaña, ya existe una especie de novelística románica sobre temas de la antigüedad, en la que se narran asuntos tan esenciales en la cultura occidental como el de la guerra de Troya, las aventuras de Eneas, los infortunios de Edipo y de Antígona, la lucha fratricida de los siete frente a Tebas, etc. La antigüedad clásica no tan sólo ha suscitado la reaparición de los relatos encadenados a

una trama novelesca y movida sino también, sobre todo gracias a Ovidio, el análisis de las pasiones y la descripción minuciosa y detallada de los efectos físicos y morales del amor.

La historia de Bretaña se convierte en novela

La materia de Bretaña puede deber algunos de sus elementos y de sus motivos a la antiquísima tradición legendaria bretona, de la cual, desgraciadamente, no nos quedan documentos ni testimonios dignos de fe anteriores a la aparición de las primeras obras cultas de aquel género. Quedan una serie de rastros y de alusiones significativas que hacen suponer que algunos de sus temas y el nombre de varios de sus personajes novelescos preexistieron en ambientes célticos. Pero aparte de todo ello, constantemente discutido por la erudición; hay un hecho real y tangible, o sea la deformación novelesca de que es objeto la antigua historia de Bretaña, principalmente por obra de un notable escritor latino del siglo XII.

La historiografía de Bretaña en latín cuenta con una serie de obras importantes, de actitud y tono distintos. Ya hacia mediados del siglo VI el monje Gildas escribió una obra histórica sobre la conquista de Bretaña, que más que nada parece un discurso moral, fuertemente pesimista. Trata de la ocupación por los romanos, del mal gobierno de los bretones, de las devastaciones y matanzas de los sajones, y de guerras civiles, de reyes ineptos, viciosos e impíos. Gildas es un ferviente admirador de los romanos, cuya ocupación considera legítima, y trata a los bretones de cobardes y despreciables. Este cuadro de negras tintas, de discutible valor histórico, contiene, en resumidas cuentas, la más antigua tradición que podía invocar el pueblo bretón. En el siglo VIII San Beda el Venerable (**véase pág. 159**) escribe su *Historia eclesiástica de los anglos,* obra de un historiador justo e imparcial. Para las épocas remotas se basa en Orosio y en Gildas, y al tratar de tiempos más modernos también se muestra adverso a los breto-

nes. A principios del siglo IX un anónimo escribe cierta *Historia de los bretones (Historia britonum),* notable por los constantes errores y confusiones-en que incurre al tomar noticias de autores anteriores (Orosio, Suetonio, San Jerónimo, etc.); pero estas equivocaciones se incorporan a la historiografía posterior como verdades y enmarañan la historia con la fantasía. Este anónimo es el primero que nos habla de la misteriosa torre que se derrumbaba todas las noches y cuyo maleficio sólo podía destruir un niño nacido de mujer virgen, que resulta ser un tal Ambrosio, de familia consular romana. En un breve pasaje de esta *Historia de los bretones* se hace mención de cierto general bretón (no rey), llamado Arturo, vencedor de los sajones en doce batallas. Parece seguro que el prototipo histórico de este personaje, que la tradición convertirá en el héroe nacional de Bretaña y que llamará «rey Artús», es el prefecto romano de la legión VI Victrix, que estuvo acampada en York en tiempos de Adriano y acaudilló a los britanos en sus luchas contra los armoricanos. Este prefecto romano, a cuya memoria se dedicó una lápida hallada en Dalmacia, se llamó Lucius Artorius Castus, y su prestigio guerrero fue tal que desde el siglo VI abundan en las Islas Británicas personas llamadas Artusius o Arthur.

A mediados del siglo XII tiene lugar la producción del monje de raza bretona Godofredo de Monmouth, que vivió largo tiempo en Oxford. Su obra principal, *Historia de los reyes de Bretaña (Historia regum Britanniae),* es una pieza fundamental en la historia de las literaturas europeas. En ella encontramos por primera vez el relato de las desventuras del rey Leir y de sus tres hijas, que no pertenece a ninguna leyenda conocida, que nadie había narrado antes y que dará el tema a uno de los más notables dramas de Shakespeare. Godofredo describe unas fabulosas campañas de bretones en Italia, con cierta conquista de Roma que es una fantástica deformación de la expedición del galo Breno. Tras la conquista de Bretaña por César intercala la historia del rey

Cimbelín, también inmortalizada por Shakespeare. Noveliza y amplifica los materiales que se encuentran en Gildas y en San Beda, y la historia maravillosa de la torre y del niño Ambrosio se convierte en la famosa patraña del que él llama Ambrosio Merlín, de origen diabólico, al que atribuye una serie de profecías de inspiración bíblica y sibilinoclásica. A base de la leyenda mitológica de los amores de Júpiter con la esposa de Anfitrión, de los que nació el semidiós Hércules, Godofredo inventa los amoríos de Uther e Ingem, esposa del duque de Cornualles, de los que hace nacer a Arturo, figura que toma de la breve mención de la anterior *Historia de los bretones* y que convierte en un rey victorioso, mezcla de héroe de cantar de gesta y del Alejandro medieval, y se complace en describir el boato de su corte (inspirándose en la de Enrique I de Inglaterra o en la de Felipe I de Francia), sus guerras contra los romanos y su campaña contra su sobrino, que intentaba desposeerlo de la corona, en la cual el rey Arturo cae mortalmente herido y es transportado a la isla de Avalón para ser curado. He aquí cómo nace a la vida literaria una de las más bellas figuras de la ficción medieval, creada a base de leyendas clásicas y de noticias inventadas por historiadores poco escrupulosos.

La obra de Godofredo de Monmouth, que aparte de su fabulosa historia escribió cierta *Vida de Merlín* en verso, es de capital importancia para la génesis de los temas de la materia de Bretaña. Hombre de fértil imaginación y hábil en la simulación histórica, Godofredo quiso dotar al pasado de su patria de una historia llena de maravillas que interesara a los conquistadores normandos que acababan de ocupar el país y que realzara la importancia de los bretones. Sus extensos conocimientos en literatura latina le ayudaron en la creación de esta fabulosa historia, de la que son fuentes la *Eneida,* la *Farsalia,* la *Tebaida,* las *Metamorfosis y* otras obras de Ovidio, la Biblia, cantares de gesta franceses, los libros romances sobre Alejandro, etc. Godofredo de Monmouth es un historiador mentiroso, pero si hubiese sido veraz pocos se acor-

darían de él y nosotros ni tan sólo lo hubiésemos mencionado. Sus mentiras y sus patrañas constituyen una importante obra de imaginación y la cantera de donde surgirán los primeros temas novelescos de la literatura caballeresca.

En efecto, después de la publicación de la *Historia de los reyes de Bretaña,* el poeta Wace, que había sido estudiante en París y canónigo en Bayeux, escribe en lengua francesa, en 1155, *La novela de Bruto (Li romans de Brut),* traducción en verso octosilábico de la obra de Monmouth. Es el más antiguo texto francés de la materia de Bretaña y en el que, por vez primera, se hace mención de la famosa Tabla Redonda, de tanto simbolismo caballeresco.

Es importante hacer notar que sus contemporáneos no se dieron cuenta de las supercherías de Godofredo de Monmouth y otorgaron fe a su historia, cuyo culto latín parecía una demostración de gravedad. En los orígenes de la novela románica el género será presentado al público como historia, no como invención, y se creerá ciegamente que personajes como Perceval o Lancelot existieron realmente en un pasado bretón lejano del mismo modo que Alejandro y César en el grecolatino. La novela moderna nace, pues, disfrazada de historia y el novelista prefiere ser considerado un historiador que un creador de conflictos y figuras. Esta actitud, ingenua al principio, fue luego pedante y rutinaria; recuérdese cómo la parodia Cervantes al insistir en que las aventuras de su don Quijote son «historia verdadera».

Las leyendas bretonas

Cuanto se acaba de exponer son hechos positivos y tangibles que se deducen de textos conservados y fechados en años anteriores a la aparición de las primeras novelas francesas sobre la materia de Bretaña. Ahora bien, es posible que entre los elementos constitutivos de este género hayan influido algo relatos legendarios y tradicionales del mundo céltico que se podrían creer ya formados en fecha anterior a los textos de Chrétien de Troyes

y de María de Francia, los más antiguos escritores franceses de temas de la materia bretona. Algunos indicios literarios y procedentes de manifestaciones de artes plásticas hacen suponer que algún relato en tomo del rey Artús pudiera ser anterior a la redacción de la *Historia de los reyes de Bretaña* de Godofredo de Monmouth, lo cual podría interpretarse a favor de la existencia de leyendas célticas sobre temas artúricos de tipo tradicional. El problema es complicado, dista mucho de estar resuelto y la crítica está dividida entre los partidarios de la antigüedad de las leyendas artúricas célticas y los que defienden su origen culto y la potencia creadora de escritores como Chrétien de Troyes. Tres novelitas galesas, impropiamente llamadas *Mabinogion,* que narran aventuras de caballeros del rey Artús, son traducciones del francés y revelan visible y a veces literal influjo de Chrétien de Troyes.

Es posible que tanto Godofredo de Monmouth como algunos de los primeros cultivadores franceses de la materia de Bretaña conocieran temas de tradiciones y de leyendas célticas, Jo que en María de Francia se puede dar como seguro, pues ella misma lo afirma. Ahora bien, este fondo tradicional, que tai vez se podría reducir a cierto ambiente de misterio y de ensueño y a algún tema concreto, no parece constituir la esencia de las novelas de la materia de Bretaña, cuyo espíritu, costumbres y modos de vivir encajan perfectamente con los de la sociedad cortés del norte de Francia en el siglo XII, época en que los escritores acostumbran ser buenos conocedores de la antigüedad clásica.

CHRÉTIEN DE TROYES, EL PRIMER NOVELISTA MODERNO

Chrétien de Troyes (c. 1135-1190), originario de la Champagne, es el escritor que recoge las tradiciones literarias que antes señalamos y que crea fundamentalmente la materia de Bretaña. Su evolución literaria es harto sintomática, pues nos explica su formación y su progresiva ascensión hasta llegar a sus obras maestras. Buen conocedor del latín y de los clásicos, sus inicios lite-

rarios son traducciones en verso de dos fábulas de Ovidio (la de Tántalo y la de Progne y Filomena, ambas tomadas de las *Metamorfosis),* del *Arte de amar* y, seguramente de los *Remedios del amor* del mismo autor. Todo ello nos lo presenta estrechamente unido al mundo clásico, del que advierte la belleza de la fábula y la doctrina amorosa, de la cual tanto provecho sacará al analizar la psicología de los personajes de sus creaciones originales. Estas obras juveniles de Chrétien se han perdido (salvo la fábula de Progne y Filomena, que se conserva inserta en otro poema), y se ha perdido también, lo que es de lamentar mucho más, su narración sobre *Tristán,* a la que hace alusión.

La primera novela de Chrétien de Troyes conservada aunque de atribución no totalmente segura, es el *Guillermo de Inglaterra,* relato piadoso y de aventuras, basado en la vida de San Eustaquio. La acción, que transcurre en Escocia e Inglaterra, está recargada con naufragios, peregrinaciones por tierras inhóspitas, separaciones familiares, robos de niños, piraterías, etc., hasta lograr el final feliz. Se trata de un ensayo juvenil que pronto quedará eclipsado por obras de más sentido y fuerza. En el *Erec,* compuesto bastante antes de 1170, Chrétien comienza a cultivar los temas artúricos de la materia de Bretaña. El relato se inicia en la corte del rey Artús, y al punto empiezan las aventuras caballerescas que realiza el joven Erec, el cual, casado con la hermosa Enida, e incitado por ésta a reemprender el vagabundeo en demanda de hechos heroicos, se lanza a las aventuras seguido de su esposa, a la que tiene prohibido dirigirle la palabra. Por encima de las peripecias y de la sucesión de acontecimientos caballerescos, esta novela es un alegato a favor del amor conyugal y de la fidelidad de la esposa, tema muy del agrado de Chrétien. Pero en el *Erec* hay algo aún más importante y que constituirá una de las tendencias fundamentales de Chrétien: la aventura considerada como una prueba decisiva y necesaria para el hombre ideal. El héroe no lo es hasta que ha llevado a cabo su empresa, tras supe-

rar su crisis del desánimo y renunciación (el estado de *récreant,* que casi llega a significar «cobarde») que le hacía indigno. Su esposa, Enida, es quien lo lanza a la aventura y le hace ganar su dignidad, lograda a base de la lucha contra toda suerte de enemigos, visibles e invisibles, que culmina con las magníficas y fantásticas escenas del episodio llamado «la alegría de la corte», hábil mezcla de nebulosidad misteriosa y elegante cortesanía.

En el *Cligés,* escrito unos años más tarde, el mundo bretón se mezcla hábilmente con el ambiente bizantino que habían puesto de moda la leyenda de Alejandro y algunos cantares de gesta. Los amores de Cligés con Fenice, en los que aparece el tema de la falsa muerte que inmortalizará Shakespeare en *Romeo y Julieta,* rodeados de elementos mágicos, vienen a constituir una contrapartida de los de Tristán e Iseo, a los que alude explícitamente Chrétien, de modo que es posible que éste quisiera hacer del *Cligés* una especie de anti-Tristán. La trama del *Cligés* (el sobrino de un soberano enamorado de la joven esposa de éste) es paralela a la del *Tristán,* pero allí se busca una solución honesta y digna al conflicto y se respeta el carácter sagrado del vínculo matrimonial. Chrétien, a pesar de su buena intención y de ser un novelista extraordinario, no pudo luchar contra la fuerza arrebatadora del *Tristán* y salió vencido en esta interesante pugna literaria, como corrobora la persistencia universal de los amores de Tristán e Iseo.

Una de las más originales creaciones de Chrétien es su novela *Lancelot o el caballero de la carreta,* en la que aparece como protagonista Lancelot (Lanzarote), de tanta fortuna literaria. Esta novela fue escrita a instancias de María de Champagne, hija de Leonor de Aquitania, y de ahí, sin duda, que la tesis adulterina y antimatrimonial sustentada por Chrétien esté tan en pugna con lo que hasta entonces había compuesto, ya que tanto Leonor como María fueron divulgadoras del nuevo concepto del amor cortés que venía de Provenza, como explicaremos más adelante. El *Lancelot*

narra los amores de este caballero con la reina Ginebra, esposa del rey Artús, la cual desdeña a su enamorado y lo somete a las más crueles y degradantes pruebas solamente por haber vacilado breves instantes antes de correr en su auxilio al ser raptada por un caballero desconocido. Lancelot va en demanda de la prisionera en una humillante carreta de las que se empleaban para llevar a los reos al patíbulo (tema que halla todavía un lejano eco en el final de la primera parte del *Quijote),* y realiza toda suerte de proezas en un reino misterioso y poblado de maravillas. El amor hace que Lancelot lleve a cabo las más duras hazañas y luche contra poderes fantasmagóricos. Es harto significativo que Chrétien dejara inacabada esta novela (que pronto halló otros continuadores), pues evidentemente no le agradaba su tesis antimatrimonial. La dignificación del caballero por la aventura, que ya señalamos en el *Erec,* es también patente en esta otra novela de Chrétien. Como hará en el *Cuento del Graal,* el protagonista no recibe nombre hasta muy adelantado el relato: Lancelot es llamado simplemente «el caballero de la carreta» hasta que sus hazañas le han hecho digno de tener un nombre, pues ello, el mero hecho de poseer una denominación personal, supone haber ganado una individualidad que distingue al héroe de la masa de los humanos. Chrétien de Troyes narra las fabulosas aventuras del *Lancelot,* llenas de misterio y de sobrenaturalidad, con una vaguedad consciente y una ausencia de trazos firmes en las figuras y en los hechos que dan como resultado un ambiente de lejanía y ensueño, de fábula y trasmundo que acrecientan su turbadora emotividad y hacen poéticamente inaprehensible lo directo y concreto. El *Lancelot* es un ensueño sentimental y caballeresco que se desarrolla en una especie de país mítico e irreal.

En el *Ivain o el caballero del león,* Chrétien vuelve a su tema matrimonial favorito. Abunda el elemento maravilloso y la peripecia caballeresca por parte del héroe, Ivain, fielmente acompañado de un león, como si fuera un perrillo. La gran vivacidad del diá-

logo de esa novela, que a veces tiene un plástico valor escénico, revela la madurez estilística a que ha llegado su autor.

La obra cumbre de Chrétien de Troyes es su *Perceval*, o *Cuento del Graal,* escrito entre 1180 y 1190 e inacabado por la muerte del autor. Perceval (en las versiones alemanas Parsifal) es la figura más perfecta de cuantas imaginó Chrétien, y el obsesionante misterio del graal una de las ficciones literarias más poéticas de todos los tiempos. Se inicia con una escena delicadísima por su ternura y sentido: el niño Perceval vive como un salvaje en un bosque, junto a su madre, que lo retiene apartado de la convivencia humana para que no sepa qué es la caballería, ya que tanto su esposo como sus otros hijos murieron ejerciéndola. El pequeño salvaje ve llegar a un grupo de caballeros y queda extasiado ante la belleza de sus vestidos y de sus armas y sostiene con uno de ellos un ingenuo diálogo. La fuerza de la sangre hace que Perceval decida irrevocablemente ir a la corte del rey Artús para ser armado caballero, y a pesar de los ruegos de su madre, allí se encamina. En seguida realiza una notable hazaña, y tras de recibir enseñanzas de un viejo caballero, se convierte en el mejor de los del rey Artús.

Sus amores con la hermosa Blancaflor, mezcla de ingenuidad y sensualismo, dan sentido a las empresas de Perceval; pero éste está destinado a la más alta y misteriosa de las aventuras. Cierto día se encuentra en un castillo que ha surgido como por encanto ante su vista: es el castillo del rey Pescador, que acoge amablemente a Perceval y lo sienta a su lado en una lujosa sala. Por una puerta entra un paje que lleva una lanza de la que gotea sangre, y tras él una doncella que lleva el *graal,* cuya luminosidad eclipsa a las antorchas. Perceval no se atreve a preguntar el significado de estos dos objetos, y éste es su gran error. Al día siguiente el castillo está desierto de habitantes y al salir Perceval de él desaparece tan misteriosamente como había surgido. Perceval se enterará luego de que, si hubiese preguntado el significado de la lanza y

qué era el graal, el rey Tullido, padre del Pescador, hubiera sanado y se hubiera desencantado. Este rey Tullido, sabe luego, era un tío suyo que vivía sin tomar comida alguna, alimentado solamente por una hostia que hay en el graal. Perceval y otros caballeros del rey Artús emprenden la busca del castillo del graal, sin dar con él: Chrétien deja inacabada su novela sin que sepamos exactamente qué sentido quería dar al relato.

El *Cuento del Graal* es una novela que impresiona por cierto tono de misterio y por su impenetrable simbolismo. De hecho es una especie de arte de caballería en el que el autor ha tomado como.punto de partida un hombre en estado salvaje e inculto y lo ha hecho ascender gradualmente al conocimiento del manejo de las armas, lo ha hecho educar en el espíritu caballeresco y cortés, le ha hecho conocer el amor y luego el misterio de la fe. Parece totalmente demostrado que la lanza y el *graal* (nombre que se daba a los recipientes que se empleaban en la mesa y que tenían forma de copa con pie muy largo) son dos elementos capitales de la Pasión de Jesucristo; la lanza con la que fue herido en el costado (por el soldado ciego Longinos, según una viejísima tradición) y el vaso sagrado en el que se recogió su preciosísima sangre, ya que la doncella que lleva el *graal* es un símbolo de la Iglesia nueva o cristiana que, en oposición a la Sinagoga, se representa en manifestaciones plásticas de la época de Chrétien, y antes aún. El *graal* es, pues, un vaso sagrado cristiano en el que se lleva una sagrada forma al rey Tullido, el cual con este solo alimento mantiene su vida, al estilo de los tan sabidos casos, antiguos e incluso actuales, de personas que milagrosamente viven de la Eucaristía. Lo que no sabemos, por haber dejado Chrétien su obra inacabada, es qué hubiera ocurrido si Perceval hubiese formulado las preguntas al presenciar el cortejo de los dos símbolos. Es posible que este misterioso castillo, en el que hay reyes sin fuerza y poderío, uno de ellos paralítico, pero asistido por la Iglesia misma, confortado por la Eucaristía y la lanza de la Pasión, sea

un trasunto del reino cristiano de Jerusalén, en plena decadencia bajo Baldovinos IV, el rey leproso y que en 1187 caía bajo el dominio de Saladino. Chrétien, con esta ficción novelesca, especie de alegoría de un hecho contemporáneo, hubiera escrito en pro de la tercera Cruzada. Lo cierto es que Chrétien de Troyes murió sin acabar su maravillosa e intrigante novela y se llevó el misterio de la lanza y del graal (al que jamás llamó *santo)* del mismo modo que el marinero del romance castellano del conde Amaldos se hace a la mar sin decir su canción.

En el *Cuento del Graal* hay una escena de sorprendente belleza, la de Perceval absorto ante tres gotas de sangre de alondra caídas sobre la nieve. El héroe se extasía en su contemplación, en la que el rojo de la sangre y el blanco de la nieve le sugieren el color de la carne de su enamorada Blancaflor. Chrétien insiste en un largo pasaje de un intacto e irreal sentido poético y se complace en la minuciosa descripción de esta escena, uno de sus mayores aciertos de artista. Otra escena inolvidable es la que tiene lugar entre Gauvain, el sobrino del rey Artús, y la *Pucele as Petites Manches* (la doncella de las mangas pequeñas), niña de pocos años, ingenuamente encariñada con el caballero. Chrétien ha sabido recoger delicadas notas de ternura infantil, tan raras en los escritores medievales, al dar un ligero y marginal papel a esta simpática figura.

Chrétien de Troyes es un maestro de la narración. La conduce con gran seguridad y sin tropezones. Cuando el interés de la acción está en su punto más elevado, acostumbra interrumpirla y pasar a otro tema (por ejemplo las aventuras de un caballero distinto), para luego ir reuniendo hábilmente los diversos asuntos. Este procedimiento, que se hará normal en la novela, está tomado de los consejos de los preceptistas retóricos y lejanamente deriva de la *Poética* de Aristóteles. Son notables sus atisbos psicológicos, principalmente en los personajes sujetos al amor; describe su pasión, sus ilógicas reacciones, sus noches de insomnio, su ti-

midez y sus angustias con detallada detención y siguiendo más o menos las enseñanzas de las obras teóricas de Ovidio sobre el amor que tradujo en su juventud. Es prolijo en la descripción de combates, aspecto de primordial interés para el público de cortesanos para quien escribe, y también en la de adornos y vestidos femeninos, concesión a las damas que escuchaban sus novelas, principalmente las que hoy llamaríamos «provincianas», que así se enteraban de las modas de la corte. Su estilo es sencillo y conciso, con notas personales muy características; y por encima de todo Chrétien de Troyes es el gran creador de personajes literarios que han llegado hasta nosotros con toda su emoción. Al margen del problema de las fuentes, legendarias o tradicionales, el arte de Chrétien transmite una serie de experiencias humanas y estados de ánimo del poeta eficazmente trasladados a unos personajes que, aunque los hubiera encontrado ya formados, él supo dotarlos de contenido psicológico y trascendental, envolverlos en un ambiente lleno de sentido, intención y poesía y lanzarlos a una bien trazada peripecia. La feliz conjunción del psicólogo, el poeta y narrador explican el mérito y la importancia de Chrétien de Troyes.

María de Francia y la novela breve

Contemporáneamente a Chrétien de Troyes una delicada escritora que decía de sí misma «María me llamo, y soy de Francia» crea, dentro de la materia de Bretaña, la novela corta o cuento (o sea lo que en francés se llama *nouvelle)*. Nada en concreto se sabe sobre la personalidad de María de Francia, cuya actividad literaria se desarrolló en la segunda mitad del siglo XII. Su formación latina está atestiguada por la versión que hizo de una de las derivaciones del fabulario latino, a la que denominó *Ysopet,* en la que cada fábula va seguida de reflexiones morales, y por su traducción del relato maravilloso y legendario del purgatorio de San Patricio, escrito en latín por Enrique de Saltrey. La obra más original y más importante de María de Francia es su colección de

doce breves relatos novelescos a los que se da el nombre de *lais,* palabra derivada del céltico *laid,* «canción». Se trata de narraciones en las que predomina el carácter episódico, que a veces se reduce a una simple anécdota que se relata en un centenar de versos, como ocurre en la de la *Madreselva*. Los cuentos de María de Francia constituyen un tipo muy característico de literatura cortesana; la colección va dedicada al rey de Inglaterra y domina en ella el tono refinado, elegante y suntuoso.

María de Francia, en un interesante prólogo que coloca al frente de sus narraciones, dice que se propone relatar en verso los *lais* que había escuchado, cuyos autores primitivos los compusieron-para rememorar las aventuras que habían oído. De ello parece desprenderse que antiguos poetas, sin duda bretones, escribieron ciertas canciones de carácter epicolírico sobre hechos fabulosos y notables, y que María, a base de estos elementos llegados hasta ella por tradición oral, se propone relatar la historieta que originó aquellos *lais*. Es interesante advertir que de varias de sus narraciones María de Francia informa del nombre que tuvo en lengua bretona o en lengua inglesa, y que por lo general manifiesta que lo que está relatando ocurrió en época pretérita. Hay en todo ello una curiosa actitud nostálgica de tiempos de heroísmo y de cortesía, algo así como una especie de romanticismo.

No obstante, no todos los cuentos de María de Francia tienen carácter y escenario bretones, o por lo menos algunos aparecen desligados de la tradición céltica. Entre éstos es curioso que el denominado *Los dos amantes* esté localizado muy concretamente en cierto lugar de Normandía en el cual hay una montaña que todavía lleva este mismo nombre. La narración es un trágico idilio, en el que el amante demuestra su amor llegando hasta la muerte y rehusando el empleo de un filtro mágico que se la hubiera evitado, tema que parece proceder de Partenio, escritor griego del siglo I. Los cuentos de *Equitán* y de *Milón* desarrollan

temas folclóricos conocidos en todas partes. En el de *Bisclavret,* localizado en Bretaña, María de Francia acoge el curioso tema del licántropo, u hombre lobo, creencia tan divulgada en países célticos y en Galicia, y que siglos después será explotado literariamente en un impresionante pasaje del *Persiles* de Cervantes.

En los cuentos de carácter bretón aumenta el elemento fantástico y maravilloso. Hallamos en ellos el motivo del amante que se convierte en pájaro para visitar secretamente a su amada y que es brutalmente herido por el marido de ésta, lo que constituye el asunto de *Yonec;* el de la cierva que alcanzada por la flecha de un cazador habla y le pronostica amores desgraciados, y el del bajel que navega sin marineros que lo gobiernen, como ocurre en *Guigemar;* el del caballero que tiene amores con una dama misteriosa que lo arrebata cuando lo llevan a ajusticiar, tema del *Lanval*. Otros son sencillas historias sentimentales cuyo eje es una anécdota en sí insignificante pero de gran intensidad, como el de *Laostic,* en el que un marido celoso mata al ruiseñor que todas las noches cantaba a la ventana de su esposa. Este endeble asunto adquiere en la pluma de María de Francia una delicadeza sorprendente y turbadora.

A esta última categoría pertenece el cuento de la *Madreselva (Chevrefueil),* en el que por primera vez en la historia de la literatura conocida entra en escena la pareja inmortal de Tristán e Iseo, ya que se perdió la narración que les dedicó Chrétien de Troyes, como ya dijimos. En la de María de Francia, Tristán, arrojado de la corte del rey Marc, espera que pase por el bosque en que vive la esposa de éste, su enamorada Iseo, y le deja un mensaje de amor en una rama de avellano enlazada con la madreselva.

María de Francia tiene un extraordinario acierto en la creación de ambientes maravillosos y climas llenos de misterio y de poesía. La composición de sus narraciones es sumamente hábil y la acción discurre perfectamente enlazada en sus acontecimien-

tos. Su estilo es muy sobrio, aunque no tan precioso y rectilíneo como el de Chrétien de Troyes. La gran escritora revela a cada paso su feminidad y su decidida intención de ponderar y exaltar el amor sincero. No es fundamentalmente antimatrimonial, pero no perdona a los maridos celosos ni el egoísmo. Sus doce cuentos, llenos de finura, de sentimiento y de arte, inauguran la narración breve en lengua romance y dan a la materia de Bretaña, más exactamente a la literatura de ambiente bretón, un delicado tono de ensueño y maravilla.

El Tristán

Hace ocho siglos que la humanidad de cultura occidental cifra en los amores de Tristán e Iseo una de las más desgarradoras y fatales emociones sentimentales. Al tratar de esta maravillosa leyenda no podemos citar el nombre de un escritor para adjudicarle a ciencia cierta su paternidad. Sabemos que Chrétien de Troyes escribió un *Tristán*; contemporáneamente María de Francia en su cuento de la *Madreselva* recoge toda la poesía y el misterio de una sencillísima anécdota de la trágica y complicada historia de los famosos amantes. Antes sólo hallamos varias menciones a estos dos personajes y alguna de sus situaciones en textos de trovadores provenzales, lo cual parece llevar el origen del tema hacia el mediodía de las Galias. Conocemos el relato gracias a ciertas versiones que se remontan a un original perdido, entre las cuales destacan la del anglonormando Thomas (escrita hacia 1170) y la de Béroul (hacia 1180), ambas fragmentarias. La famosa leyenda nos ha llegado escrita por diversos poetas, a retazos y en fragmentos diversos, en refundiciones y traducciones tardías, elementos que, aunque permiten la reconstrucción de la novela, a veces ofrecen pasajes distintos y contradictorios. Conocemos el antiguo *Tristán* como una obra hecha en colaboración por varios poetas cultos e inteligentes, que han contribuido a legar a la posteridad una de las más bellas y obsesionantes fábulas,

llena de símbolos, de misterio y de desazonado sentimentalismo. Detengámonos, pues, en el asunto de la fábula misma.

De los furtivos amores entre Blancaflor, hermana del rey Marc de Comualles, y de Rivalén, rey de Loonis, nace un niño a consecuencia de cuyo alumbramiento muere la madre, y al que por esta razón se le pone el nombre de Tristán, «el triste». Educado por el escudero Govenal en el arte de la caballería y convertido en un excelente músico, Tristán, a los quince años, ingresa en la corte de su tío el rey Marc, quien siente por él gran ternura. Llega a Cornualles el gigante Morholt, cuñado del rey de Irlanda, que exige el tributo que aquel reino suele pagar a ésta todos los años, consistente en mozos y doncellas, y del que sólo quedará libre el reino de Cornualles el día que pueda presentar un caballero que venza al gigante irlandés. Tristán se hace armar caballero, lucha contra Morholt y lo vence, pero ambos resultan gravemente heridos. El gigante es llevado por los suyos a Irlanda, su tierra, donde su sobrina Iseo, experta en mágicos medicamentos, le extrae de la cabeza un trozo de la espada de Tristán, pero el gigante muere. Tristán ha sido herido con una lanza envenenada, y a pesar de ser recibido triunfal mente en la corte, nadie acierta a curarle. Viendo la muerte próxima se hace dejar en una barca, solo con su arpa, y navegando a la ventura llega a las costas de Irlanda. A fin de no ser conocido en el país enemigo, trastrueca las sílabas de su nombre y se hace llamar *Tantrís* y vagabundea como juglar, tañendo su arpa. Es acogido por el rey de Irlanda y curado por su hija la rubia Iseo *(Yseut la blonde)*: y él, a cambio, la educa musicalmente. Vuelto a Cornualles, Tristán es víctima de los intrigantes de palacio, que rumorean que disuade a su tío de casarse para heredarle el reino. Tristán, para desmentirlos, se ofrece a buscarle una novia digna de su corona. Un día una golondrina deja caer a los pies de Marc un cabello tan maravillosamente rubio que el rey decide casarse con la mujer a quien pertenezca; Tristán, que lo reconoce como de Iseo, se brinda a mar-

char en busca de la rubia doncella, y parte para Irlanda en una rica nave. Una tempestad lo arroja a las costas de aquel reino, asolado entonces por la voracidad de un terrible dragón. El rey irlandés ha prometido la mano de su hija a quien logre matarlo; Tristán lucha contra la fiera, la mata y le corta la lengua, pero ésta es venenosa y el caballero cae exánime al lado del cadáver de su víctima. El senescal del reino, el cobarde Anguiguerrán el Rojo, enamorado de Iseo, acierta a pasar por el teatro de la lucha, corta la cabeza del dragón muerto y se presenta como su matador, exigiendo la mano de la princesa. Ésta, dudando de la hazaña del senescal, se encamina al lugar del combate y descubre la verdad; hace conducir a Tristán al palacio y lo cura nuevamente. Un día Iseo descubre en la espada del caballero una mella que coincide con el trozo que extrajo de la cabeza de su tío Morholt, y por ello identifica la personalidad de Tristán y pretende matarlo. Tristán consigue apaciguarla, demuestra que él ha salvado a Irlanda del terrible dragón y pide la mano de Iseo, a la que él tiene derecho, para su tío el rey Marc de Comualles. Ello es otorgado, y la reina proporciona a su hija un mágico filtro que tiene la virtud de unir en eterno amor a los que lo beban juntos, a fin de que sea feliz con su futuro marido el rey Marc.

Parten de Irlanda en una nave, en la que Tristán conduce a Iseo para que se case con su tío. En un momento de asfixiante calor, durante la travesía, la princesa pide de beber a su criada Brangel, y ésta sufre una equivocación fatal, pues da a los dos jóvenes el filtro mágico. Una vez lo han bebido quedan enamorados para siempre el uno del otro y Tristán hace suya a Iseo. Llegan a Cornualles y se celebran las bodas. Brangel, culpable de que su señora haya perdido la doncellez, la sustituye en la noche de bodas, debido a lo cual el rey Marc no duda de la pureza de Iseo. Temerosa de que la criada descubra el secreto, Iseo manda que le corten la lengua, pero los encargados de cumplir la orden se apiadan y recurren al subterfugio de enseñar a la reina una

lengua de perro. Iseo se arrepiente de su mala acción y se reconcilia con Brangel. Los amores de Tristán y la reina son descubiertos por los cortesanos maldicientes, que informan al rey Marc de la infidelidad, y el soberano expulsa de la corte a su sobrino. Los amantes hallan modos de comunicarse y verse (el cuento de la *Madreselva* de María de Francia relata uno de estos furtivos encuentros), hasta que el rey Marc perdona a Tristán y éste vuelve a la corte. La labor de los maldicientes es más perfecta y perversa en esta ocasión. Un enano siembra de harina el suelo que separa los lechos de Tristán y de la reina, y aunque aquél, percatado de la estratagema, salta por los aires de uno al otro, una vez que le sangra una herida que le ha hecho un jabalí cazando, se denuncia por un reguero de sangre. Tristán es condenado a morir en la hoguera, pero escapa del suplicio, e Iseo es obligada a vivir recluida entre leprosos, de los cuales la liberta el amante, y ambos se internan en el bosque, donde llevan una existencia miserable, apartada de la convivencia humana, alimentándose de la caza y mudando de lugar cada noche. Un día el rey Marc va de caza y sorprende a los dos amantes durmiendo, pero al advertir que sus cuerpos están separados por la espada de Tristán, reprime su primera intención de matarlos, dudoso todavía de la infidelidad, y se aparta de ellos tras haber cambiado la espada de Tristán por la suya y haber puesto su anillo en el dedo de Iseo. Los dos enamorados se internan más en el bosque, al saberse descubiertos, hasta que finalmente hallan al ermitaño Ogrín, quien intercede por ellos ante el rey Marc, el cual acoge nuevamente a Iseo en la corte, pero aleja definitivamente de ella a Tristán. La reina, no obstante, ha de demostrar su fidelidad en un juicio de Dios. Tristán, advertido por su amada, acude disfrazado de peregrino y espera en un vado por el que forzosamente tendrá que pasar el cortejo para encaminarse al lugar donde se celebrará la prueba judiciaria. Cuando llega Iseo, Tristán se ofrece a pasarla en brazos al otro lado del vado para que no se moje, hecho al que nadie da impor-

tancia. En el momento de tomar con su mano el hierro candente la reina jura, ante Dios, que los dos únicos hombres que la han tenido entre sus brazos son el rey Marc y el peregrino que acaba de llevarla al pasar el vado. Como lo que jura es cierto, Iseo sale airosa de la prueba y todos creen en su inocencia.

Tristán aún logra algunas entrevistas furtivas con Iseo, pero finalmente emprende la demanda de aventuras por el mundo, acompañado de su escudero. En cierta ocasión llega a la Pequeña Bretaña, donde sirve al rey Hoel y casa con su hija, llamada también Iseo, «la de las blancas manos». En la noche de bodas la novia se fija en el anillo que lleva Tristán, presente de Iseo la rubia, y le pregunta por su procedencia. El caballero se entristece con este recuerdo y le manifiesta que ha prometido estar un año sin tocarla, a lo que su esposa accede sumisa. En una aventura caballeresca Tristán auxilia a su cuñado Kaeraddín; éste cae muerto y aquél gravemente herido. No hay modo de curarle: sólo lo lograría Iseo la rubia, y le es enviado un mensajero a través del mar para que acuda a sanar a su amante. Si la nave regresa con Iseo la rubia, sus velas serán blancas; si no, negras. Iseo la de las blancas manos ha descubierto la pasión de su marido, que agoniza en el lecho. Desde la ventana ella avizora el mar para comunicarle el color de las velas de la nave que ha de regresar. La nave vuelve con velas blancas y con Iseo la rubia, que lo ha abandonado todo para acudir al lado de Tristán. Iseo la de las blancas manos, presa de celos y de indignación, dice al enfermo que las velas son negras, y Tristán muere de dolor. Sobre su cadáver expira Iseo la rubia.

La novela de aventuras y de maravillas inverosímiles ha abandonado la peripecia, la trama complicada y fantástica para transformarse en una humanísima y torturada historia de amor, tan sencilla como intensa en la pasión. No se trata de una novela de análisis sutiles ni de discreteo cortesano, sino de una pasión total, avasalladora, que no es fruto de la libre elección de los humanos

sino de la virtud mágica y sobrenatural de un filtro; no nace gradualmente, ni entra por los ojos ante la contemplación de la belleza, ni por el atractivo de cualidades o dotes espirituales, sino que surge repentinamente y con toda su intensidad en el momento en que obra su poder un bebedizo que está por encima de la voluntad, de los deberes y de la razón. Tristán e Iseo no pueden luchar contra esta fuerza maléfica que los mantiene estrechamente enamorados frente a toda suerte de desventuras y frente al auténtico respeto y amor que ambos sienten por el rey Marc, personaje que no cae en el ridículo, que se destaca por su noble bondad, pero juguete de sus propias dudas e incertidumbres. El amor de Tristán e Iseo sólo puede tener un fin, que es la muerte: tal era la virtud del filtro que, por fatal error, bebieron juntos. Es posible que en el tema del maleficio se haya querido esconder algún símbolo, y cada cual puede hallarlo, si le place. Pero el carácter mágico de la fábula da a estos trágicos y desmesurados amores una grandeza mitológica.

Los diversos poetas que colaboraron en la creación del *Tristán,* tal como hoy podemos reconstruirlo, han echado mano de múltiples elementos, enriqueciendo y adornando un núcleo primitivo sobre el cual todo son nebulosidades e incertidumbres de la crítica. Parece evidente que hay un fondo legendario, tal vez bretón, pero difícil de determinar y de valorar en su justa medida. Lo cierto es que en esta maravillosa fábula más de un mito de la antigüedad clásica reaparece en forma nueva y original. Es poco probable que estos elementos se transmitieran por vía tradicional, pues dados los conocimientos que tenían los escritores cultos del siglo XII (y los que intervinieron en el *Tristán* revelan constantemente haber pasado por las escuelas y dominar la retórica), lo más verosímil es que se informaran librescamente. Cualquier conocedor de la mitología clásica advierte al punto la extraordinaria similitud que hay entre el combate de Tristán con el gigante Morholt, para librar a su patria del vergonzoso tributo

en mozos y doncellas, y el mito de Teseo luchando contra el Minotauro de Creta, precisamente para conseguir lo mismo. Pero a Teseo le espera en su patria el padre, Egeo, quien ha encargado a los marineros que han de regresar en la nave de su hijo que pongan velas blancas si ha realizado la hazaña, negras si ha muerto, y por un error las ponen negras y Egeo, al verlas, muere de dolor. Otras similitudes han sido señaladas entre temas clásicos y el Tristán, como son los amores de Paris y Enone, semejantes a los del caballero e Iseo la de las blancas manos; la muerte de los dos enamorados, que ofrece sintomáticas similitudes con la de Píramo y Tisbe; la mágica ciencia curativa de Iseo la rubia no deja de hacer pensar en la figura de Medea, joven, hermosa y hechicera.

El *Tristán* se extendió rápidamente por todo el mundo occidental. Del siglo XIII data la versión alemana de Gottfried von Strassburg, refundida luego en prosa, difundida desde los primeros tiempos de la invención de la imprenta y reeditada hasta el siglo XIX. En el XIII aparecen versiones escandinavas, inglesas e italianas y en el siglo siguiente las castellanas y catalanas. El romancero castellano acoge la figura de *don Tristán,* y uno de los romances sobre este tema era una de las canciones más apreciadas por las damas de Isabel la Católica.

En el siglo XIX los amores de Tristán e Iseo consiguen una nueva y ferviente popularidad. En 1804 sir Walter Scott, el gran novelista romántico, realiza la labor de filólogo de publicar el *Sir Tristrem,* poema inglés de finales del siglo XII. En 1865 Ricardo Wagner estrena en Munich su ópera *Tristán und Isolde,* recogiendo la constante y peculiar tradición alemana del tema, y hace que los trágicos amores emocionen al hombre de nuestro tiempo del mismo modo que hicieron vibrar a los lectores de la Edad Media. En 1900 el filólogo francés Joseph Bédier reelaboraba y reconstruía la fábula a base de los fragmentos medievales conservados en prosa moderna francesa con auténtico sentido artístico y delicada inspiración poética.

El Santo Graal

Junto al *Tristán,* el Medioevo francés nos ha legado una de las más maravillosas y fantásticas creaciones del espíritu literario de Occidente, la leyenda del Santo Graal que también gracias a la ópera wagneriana sigue emocionando al hombre moderno. Como en la de Tristán, en los principios de la formación de la leyenda del Graal encontramos a Chrétien de Troyes, que dejó inacabado su *Cuento del Graal* al morir. Otros escritores se afanaron en continuar el poema incompleto, difícil empeño dado el carácter frágil y misterioso del asunto iniciado por el gran novelista; otros se dedicaron a relatar la prehistoria de los hechos narrados por Chrétien, y tras diversas elaboraciones un prosista de genio ordenó la extensa narración que se conoce con los nombres de *Gran San Graal, Lancelot-Graal* o simplemente *Vulgata,* en la que la leyenda, perfectamente estructurada, se convierte en una maravillosa novela de simbólico misticismo.

El *Cuento del Graal,* de Chrétien, daba al misterioso graal un evidente sentido religioso desde el momento en que se dice que servía para guardar una hostia cuya presencia alimentaba milagrosamente al rey Tullido. De ahí que los continuadores de la novela del poeta champañés se dieran perfecta cuenta de que el graal era un vaso sagrado. Pero no podía ser uno cualquiera: tenía que ser el más ilustre que recordara la historia, por lo tanto aquel en el que Jesús instauró la Eucaristía el jueves santo. Una leyenda piadosa, evolucionando paulatinamente, se encargó de explicar la historia del vaso de la Cena, o graal, hasta el momento en que Perceval lo contempló atónito en el castillo encantado. El evangelio de San Mateo dice, en pocas líneas, que José de Arimatea pidió a Pilatos el cuerpo de Jesús, lo descendió de la cruz, lo envolvió en sudario y lo enterró en su propio sepulcro. No con posterioridad al siglo vi un apócrifo evangelio de Nicodemo añadió ciertos acontecimientos al relato canónico: los judíos encarcelaban a José de Arimatea y cuando abrían el calabozo para

darle muerte, el preso había desaparecido milagrosamente. Otro evangelio apócrifo, el llamado *La venganza del Salvador (Vindicta Salvatoris),* noveliza mucho más este relato, pues narra que Vespasiano y Tito hacen la guerra a Jerusalén para vengar a Jesús y derrotan a los judíos; en la ciudad encuentran a José encerrado en un calabozo, desde hace muchos años, vivo por milagrosa asistencia de Dios.

Desde este estado de la leyenda, en la que nada parece anunciar su fusión con el *Cuento del Graal,* de Chrétien de Troyes, hay que pasar a la novela en verso de Robert de Boron llamada *Román de l'estoire dou Gral* o *Joseph d'Arimathie,* escrita entre los años 1191 y 1201.En ella José de Arimatea, militar de Pilatos y por lo tanto «caballero» en el sentido medieval, recibe de Dios, durante su encarcelamiento, el vaso de la Cena con el cual él mismo había recogido la sangre de Cristo crucificado. La presencia de tan preciosa reliquia le mantiene vivo durante muchos años, hasta que es libertado por Tito y Vespasiano. José, destruida Jerusalén, parte de su tierra y funda una comunidad de cristianos que se reúnen diariamente en tomo de una mesa con el sagrado vaso y en la que hay un sitio libre destinado al futuro defensor del graal. José de Arimatea confía la reliquia a su cuñado Bron, o Hebron, llamado el Rico Pescador (sin duda por el valor del pez como antiguo símbolo cristiano), quien parte con ella hacia Occidente.

Robert de Boron ha escrito, pues, una especie de introducción al *Cuento del Graal* a base de la leyenda de San José de Arimatea y de unos cuantos datos que le ofrecía Chrétien de Troyes. Pero ha hecho más, ha convertido la materia en una alegoría cristiana. Este carácter dará al tema un sentido y un valor singulares. Pero para pasar de acontecimientos que se fingen ocurridos poco después de la muerte de Jesús, como es la historia de José de Arimatea, a los tiempos del rey Artús, a cuya corte pertenecía Perceval, era preciso imaginar una transición novelesca, y Boron

echó mano del adivino Merlín, cuyas profecías y portentos se relataban en la fabulosa historia de Godofredo de Monmouth.

De esta suerte la leyenda del graal se enriquecía con un nuevo elemento que dio el asunto a un segundo poema de Boron, el *Merlín,* conservado fragmentariamente.

Los dos poemas de Robert de Boron sobre José de Arimatea y sobre Merlín fueron pronto prosificados, y se enlazó con el segundo una versión en prosa del *Cuento del Graal,* a base de Chrétien de Troyes y de sus continuadores, todo lo cual constituyó una trilogía que se denomina el *Pequeño San Graal*. Simultáneamente un escritor anónimo que se revela elegantísimo prosista escribía una novela, *Perlesvaus,* en la que la leyenda caballeresca del Graal se convierte en una muy diáfana alegoría cristiana, fuertemente influida por el espíritu de Cluny y con un profundo sentido eucarístico. El autor —que al parecer escribe entre 1191 y 1212— narra las aventuras de Perceval (al que llama Perlesvaus) según Chrétien de Troyes, depurado de todo lo profano, y las continúa hasta concluir el relato. La pura novela caballeresca se ha puesto al total servicio de la fe, línea que seguirá el *Gran San Graal,* como vamos a ver, y al propio tiempo la aventura se ha llenado de nuevo sentido al sustituir sus posibles ecos de mitos célticos por símbolos cristianos, todo lo cual hace del *Perlesvaus* un libro admirable.

Entre los años 1221 y 1225 se redactó una vasta compilación de la leyenda, erróneamente atribuida a Walter Map, que representa el plena desarrollo del tema y su expresión más intencionada y coherente. Es el llamado *Gran San Graal, Lancelot-Graal* o *Vulgata,* y va dividida en cinco grandes partes. Las dos primeras son amplificaciones de las historias de José de Arimatea y de Merlín; pero en la tercera, el *Lancelot* propiamente dicho, se introducen nuevos elementos artúricos procedentes de Chrétien de Troyes. Se narran en ella los amores de Lancelot con la reina Ginebra, esposa del rey Artús, en los que es mediador Galehault

(el Galeotto de Dante). Este pecado hará que Lancelot, en la continuación de la obra, no pueda ser el caballero destinado a contemplar el graal sin limitaciones; pero por arte de encantamiento tiene nuevos amores con la hija del rey Pescador (descendiente del linaje instaurado por San José de Arimatea) y de ellos nace Galaad, el caballero predestinado para la gran empresa. A esta tercera parte sigue *La Queste del Graal (La demanda del Graal),* la más importante de toda la obra. Se inicia con una escena similar al momento cumbre del *Perceval* de Chrétien. Un día de Pentecostés los caballeros del rey Artús se encuentran reunidos en tomo de la Tabla Redonda y una serie de presagios anuncian la llegada del mejor de los caballeros: éste es Galaad, que se sienta en el «sitio peligroso» reservado desde la Pasión de Cristo para el caballero perfecto y el que nadie había podido ocupar hasta entonces. El Santo Graal hace su aparición sobre los caballeros y, al desaparecer, todos ellos se preparan para partir en su busca, la famosa *demanda* o *queste* que dispersa para siempre la mejor corte del mundo. La historia va siguiendo las aventuras de los principales caballeros: Gauvain se pierde en empresas ajenas a la demanda, es reprochado por ermitaños a causa de sus pecados y se mantiene alejado de los sacramentos; Lancelot purga su pecado y lucha desesperadamente contra el poder que le impide acabar la demanda manteniéndole apartado como un excomulgado, pero su arrepentimiento y su confesión sincera, a la que sigue una dura penitencia, convierten al antiguo caballero donjuanesco y pomposo en un asceta. Otro caballero, Bohort, también va en busca del Santo Graal en actitud ascética, admirando a los ermitaños por la pureza de su alma y lucha contra conflictos de deberes (acudir en auxilio de su hermano o socorrer a una doncella desvalida) y vence engañosas tentaciones tejidas por el diablo. Galaad, Perceval y Bohort, los tres caballeros elegidos, se encuentran en una maravillosa nave que fue construida por Salomón con árboles del paraíso terrenal y que reúne una serie de

símbolos de la espera mesiánica. En la nave está la espada del rey David que sólo se deja empuñar por Galaad, su último descendiente, y que sólo admite como tahalí las rubias trenzas de la hermana de Perceval, deliciosa figura de doncella que se ha reunido con los tres caballeros en el bajel y que no tardará en morir al ofrecer su sangre para que en ella se bañe una leprosa que así cura su horrible enfermedad. Su cuerpo es llevado a la nave misteriosa, a la que luego llegará Lancelot, el cual, navegando solo con la muerta, arriba al castillo de Corbenic, donde, por no tener una confianza absoluta en Dios, sólo puede vislumbrar las maravillas del Santo Graal. Galaad, obedeciendo una orden divina, ha abandonado la nave, va realizando hazañas profetizadas hace muchos siglos y tras cinco años de vida errante se vuelve a unir con Bohort y Perceval y los tres juntos llegan al castillo de Corbenic. Junto con nueve caballeros desconocidos celebran una especie de repetición de la santa Cena, en el transcurso de la cual se aparece San José de Arimatea rodeado de ángeles y con el Santo Graal. Obedeciendo a un mandato divino Galaad, Bohort y Perceval embarcan de nuevo en la nave de Salomón con el Santo Graal, con rumbo a Sarrás, donde se encuentra el Palacio Espiritual, o sea la Jerusalén celestial. Llegan a la costa y Galaad carga con el pedestal de plata en el que estaba el graal para llevarlo al Palacio; cansado en el camino, llama a un paralítico para que le ayude y le dice: «Levántate sin temor alguno porque estás curado», y el milagro se verifica. El rey de Sarrás encarcela durante un año a los tres caballeros, que se mantienen con la presencia del graal. Muerto el rey, una voz divina ordena a sus súbditos que ofrezcan la corona a Galaad, el cual la acepta. Un año más tarde contempla una visión de ángeles que rodean al graal, se le revelan los secretos de éste y tras recibir la comunión de manos de Josefés, hijo de José de Arimatea, muere. Al instante una mano misteriosa se lleva al cielo el Santo Graal. Perceval se hace ermitaño y muere un año después; Bohort lo entierra con su her-

mana y con Galaad y vuelve a la corte del rey Artús, donde narra todas estas maravillosas aventuras.

A la *Demanda del Graal* sigue una quinta y última parte titulada *Muerte de Artús*. En ella Lancelot vuelve a pecar al reanudar sus amores con Ginebra, lo que provoca una especie de guerra civil. Se narra luego la guerra de los bretones contra los romanos con el fin del rey Artús, que, herido en una batalla, es llevado por su hermana Morgana a la isla de Avalón, sin que nada más se haya sabido de él.

En esta extensa obra, ordenada tal vez por un clérigo y cortesano champañés, se revela el influjo del espíritu austero de la reforma del Cister. La caballería se ha convertido en un símbolo religioso y el sentido místico se impone en la ficción novelesca, primordialmente en la *Demanda*. Aquí, donde el amor profano es equiparado a la lujuria, las típicas virtudes caballerescas mundanas de fidelidad a la dama, valentía y honor han sido sustituidas por la castidad, la caridad y la paciencia. La virginidad es considerada la mayor de las virtudes y el más elevado de los méritos y resplandece en las dos ideales figuras de Galaad y la hermana de Perceval. Pero el sentido místico de la obra tiene mayores alcances: el Santo Graal es, evidentemente, un símbolo de la gracia del Espíritu Santo, y basta recordar su primera aparición el día de Pentecostés tan similar al relato de los *Hechos de los Apóstoles* referente a la venida del Espíritu Santo.

Galaad es un héroe predestinado, que si por un lado es hijo de Lancelot, el prototipo de los caballeros artúricos, por parte de su madre pertenece al linaje de David y Salomón. De este modo el perfecto caballero, aquel que podrá contemplar sin restricción alguna las maravillas del Santo Graal, es el símbolo de Jesucristo: ocupará el lugar preeminente en aquella Tabla Redonda artúrica que viene a ser un trasunto de la Cena, su voz hará andar al paralítico y sólo él será digno de ceñir la espada de David. Gauvain fracasa en la demanda por confiar sólo en sí mismo y menospre-

ciar la gracia de los sacramentos; Lancelot por su pecado contra la castidad y por no confiar ciegamente en Dios. Se ha definido la *Demanda del Graal* como «la vida de la gracia contada en forma de novela», y de hecho se trata de una inmensa alegoría en la que se describe la vida cristiana tal como la concebían los cistercienses.

Todo el tema del graal constituye una característica síntesis del pensamiento religioso medieval, en el que la ficción caballeresca de Chrétien de Troyes, genial creador del núcleo esencial, con su misterio y su encanto, y la leyenda hagiográfica de José de Arimatea se han fundido en una colosal concepción trascendente y cargada de sentido. Porque no se trata tan sólo de la caballería puesta al servicio de un ideal divino, sino del mundo caballeresco como símbolo de lo religioso. A ello se ha llegado gracias a la colaboración de varios escritores: los oscuros anónimos que tejieron de patrañas la vida de José de Arimatea, el arte exquisito de Chrétien, la trama sagazmente ideada por Robert de Boron y el auténtico genio del anónimo prosista que escribió la *Demanda del Graal*. Se ha querido ver, tal vez exageradamente, una curiosa actitud en el tema del graal: una tentativa hecha con la intención de explicar la propagación de la fe, de Oriente a Bretaña, prescindiendo de la supremacía de Roma. Efectivamente, llama la atención el hecho de que en la obra la autoridad de Roma parece no existir y José de Arimatea desempeña una especie de papel de jefe de la Iglesia en oposición a San Pedro y sus sucesores.

Los textos franceses de la leyenda del Santo Graal se difundieron rápidamente por toda la cristiandad y se vertieron a diversas lenguas. A principios del siglo XIII se remonta la traducción alemana del Wolfram von Eschenbach del *Cuento del Graal* de Chrétien de Troyes, enriquecida con elementos nuevos y acentuada en el carácter eticorreligioso. En el siglo XIV aparecen las traducciones toscana y catalana de la *Demanda,* y en el mismo siglo, basándose en una nueva y poco inteligente refundición francesa del

Gran San Graal o *Lancelot-Graal* (la refundición llamada del seudo Boron), se hace de difícil relación entre unas y otras y en las que parece haber participado un tal Juan Vives de Astorga. Las traducciones castellanas, que se imprimieron en el siglo XVI, contribuyeron al desarrollo de los libros de caballerías españoles.

La novela cortesana y de aventuras en francés a finales del siglo XII y durante el XIII

El extraordinario éxito alcanzado por los *romans* de Chrétien de Troyes y sus continuaciones hizo que diversos escritores franceses del siglo XIII se ingeniaran en narrar, generalmente en series de versos pareados de ocho sílabas, toda suerte de ficciones sentimentales y hazañosas en las que el aristocrático espíritu cortesano suele mezclarse con la aventura y el misterio. Los caballeros del rey Artús, principalmente Gauvain, sobrino del monarca, se convierten en protagonistas de una serie de novelas que suelen denominarse «de la Tabla Redonda»; nace y se desarrolla magníficamente la llamada «novela idílica» y conoce cierta boga la narración de tipo bizantino, que enlaza el mundo literario románico con la novela griega de la época alejandrina (**véase pág. 135**) y al propio tiempo ofrece puntos de contacto con las narraciones de temas de la antigüedad clásica, como los libros de *Tebas, Eneas, Troya* y *Alejandro,* que ya vimos. El desarrollo de las novelas de tipo bizantino es paralelo cronológicamente al de las de origen clásico y al de las de la materia de Bretaña y entre los tres géneros no son raras las mutuas influencias.

Algunas de las más divulgadas novelas bizantinas, como la historia de Apolonio, rey de Tiro, fueron consideradas durante la Edad Media documentos históricos y relato fiel de acontecimientos sucedidos realmente. La inverosímil novela de aventuras sobre Apolonio fue escrita primitivamente en griego y traducida al latín en el siglo VI. De esta traducción derivan las versiones francesa, italiana, inglesa y alemana, pero la más notable de to-

das, dependiente de un texto francés o provenzal, es la castellana con aragonesismos titulada *Libre de Apolonio,* que pertenece al siglo XIII. De mayor originalidad es el *Eracles,* novela de Gautier d'Arras, escrita hacia el año 1160. Las dos partes de que se compone son de carácter muy distinto y se hallan débilmente enlazadas la una con la otra. En la primera el elemento bizantino no parece proceder de cultura libresca sino recogido oralmente a raíz de las cruzadas; en ella se narran una serie de acontecimientos en los que interviene el joven romano Eracles, que está al servicio del emperador Focas de Constantinopla y que tiene la virtud de conocer el valor de las piedras preciosas, de los caballos y de las mujeres. En la segunda parte se noveliza la campaña del emperador bizantino Heraclio contra Cosroes III de Persia, el cual se había llevado de Jerusalén la Santa Cruz, que devuelve al ser vencido. El *Eracles* es, en cierto modo, una especie de transición entre la epopeya y la novela. Gautier d'Arras es autor de otra novela caballeresca, *Illle y Galerón,* cuyo asunto está relacionado con el del cuento de *Eliduc* de María de Francia.

La novela idílica, no raramente enmarcada en ambientes lejanos y exóticos y cuyos héroes acostumbran ser una pareja de jóvenes enamorados cuyo tierno afecto es sometido a toda suerte de duras pruebas, contratiempos y forzosas separaciones, se inicia con un libro que gozó de una popularidad extraordinaria, el *Flores y Blancaflor (Fluiré et Blancheflor),* obra anónima escrita hacia 1160 y conservada en dos versiones, una «aristocrática» y otra «popular». Narra la historia de Flores, hijo de un rey sarraceno de España, prendado de Blancaflor, hija de una cristiana cautiva del padre de aquél. Los dos niños, nacidos el mismo día e iguales en hermosura, se educan juntos y no pueden vivir el uno sin el otro, de lo que nace un amor que no conoce diferencias de clase ni de religión y al que se oponen los padres de Flores, que venden a Blancaflor a unos mercaderes de Babilonia creyendo lograr que el joven olvide a la doncella. Flores emprende la búsqueda

de Blancaflor, a la que encuentra en el harén del emir de Babilonia y tras una serie de aventuras y emociones los enamorados logran regresar a España, donde Flores ciñe la corona, por muerte de su padre, y se hace cristiano. El anónimo autor ha sabido dar a esta novela una perfecta estructura y a sus protagonistas una pasión irresistible que constituye la única razón de su existencia. La mezcla de ambiente árabe y bizantino confiere al *Flores y Blancafor* un curioso exotismo. El éxito de la novela fue grande: los nombres de los dos jóvenes aparecen frecuentemente durante toda la Edad Media como dechado de enamorados perfectos; ya vimos (pág. 149) que en el siglo XIV esta novela fue traducida al griego bizantino al propio tiempo que Boccaccio tomaba su asunto para el *Filócolo,* versión renacentista, llena de alusiones clásicas y mitológicas, de esta deliciosa novela medieval (**véase pág. 369**).

Un tema muy similar al del *Flores y Blancaflor* desarrolla la *chantefable* del siglo XIII *Aucassin et Nicolette,* anónima también, escrita en verso y en prosa. En varias ocasiones se ha querido vincular esta novelita a fuentes orientales, si bien parece indudable que sobre ella ha influido poderosamente el tema mitológico de Píramo y Tisbe, tan conocido por las *Metamorfosis,* de Ovidio, y por versiones francesas de la famosa fábula clásica. El autor del *Aucassin* es un verdadero artista, claro y preciso en la narración, temblorosamente emocionado en los momentos de ternura, hábil en los diálogos, donde perfila con acierto la psicología de sus jóvenes protagonistas (en lo que supera al autor del *Flores y Blancafor), y* capaz de introducir oportunamente notas de malicia.

Gran importancia tiene en la historia de la narrativa medieval la obra de Jean Renart (que vivió aproximadamente entre 1170 y 1250), autor de novelas de costumbres cortesanas. Entre las que se le atribuyen con fundamento, tres merecen cierta atención. Una de ellas lleva el título de *Román de la Rose,* pero se suele denominar *Guillaume de Dole* para evitar confusiones con la

obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun de aquel nombre. El *Guillaume de Dole* (cuya trama fue imitada por Gerbert de Montreuil hacia 1225 en el *Roman de la Violette)* es una novela de intriga bien trazada e interesante en la que una dama calumniada logra hacer resplandecer su virtud gracias a su ingeniosa audacia. En *El milano (L'écoufle)* Jean Renart desarrolla con elegancia un tema idílico, los amores entre Guillaume, hijo de un conde de Normandía, y Aélis, hija del emperador de Roma, educados juntos desde niños y extraordinariamente parecidos físicamente, lo que revela el influjo del *Flores y Blancaflor.* Los enamorados vencen todos los obstáculos que se oponen a su pasión, pero el azar hace que un milano, que sorprende a la pareja dormida en el campo, arrebate el anillo de Aélis y que Guillaume se aleje de ella para perseguir al ave, lo que motiva una larga separación, tema que repetirá, en el siglo XV, la novela de *Pierres de Provenza y la gentil Magalona*. Tal vez el mayor acierto de Jean Renart hay que buscarlo en el *Lai de la sombra (Lai de l'ombre),* donde la acción queda reducida a lo mínimo, pues se limita a una sencilla anécdota de galanteo cortés en el que la conversación sutil, elegante y apasionada entre un caballero y una dama constituye la esencia de la novelita. La escena culminante, en la que el caballero deja caer un anillo en un pozo cuya imagen refleja «la sombra» de la dama, es un verdadero acierto.

Alrededor de la figura del poeta Châtelain de Coucy (**véase pág. 266**) un picardo llamado Jakemes escribió hacia 1285 una novela titulada *Román du Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel,* en la que trata la leyenda del corazón del enamorado condimentado por el marido celoso y dado a comer a la dama que también se aplicó a la vida del trovador Guilhem de Cabestanh (**véase pág. 253**) y que se relaciona con el *Lai d'Ignaure,* de que trataremos en seguida. Un anónimo del XIII es autor de la brevísima narración *La chastelaine de Vergi,* en la que el conflicto amoroso se desarrolla a base de un fino análisis de sentimientos, con ausencia

de elementos maravillosos, gracias a lo cual parece acercarse a lo que será la novela moderna. Mención destacadísima merece la novela anónima en prosa *La hija del conde de Ponthieu (La filie du comte de Ponthieu),* también del siglo XIII. En esta obra la esposa de Tiebaus, que ha sido deshonrada por unos bandoleros frente a su marido, atado de pies y manos, intenta asesinarle para que no sobreviva a su vergüenza, actitud que no es comprendida ni valorada. Esta escena, tan opuesta al espíritu francés, y que sugiere el concepto calderoniano del honor, es de un dramatismo profundo y desgarrado.

Algunas de las novelas episódicas de la Tabla Redonda son verdaderas joyas de la literatura caballeresca y por lo común evocan con acierto legendarios ambientes de misterio y nebulosidad. *El cementerio peligroso (L'âtre périllous),* anónima, de mediados del XIII, narra la temible aventura de Gauvain, luchando en plena noche y en un temeroso cementerio contra el propio diablo en figura de caballero y en defensa de una doncella que, encerrada viva en una tumba, es víctima de una rara pasión del espíritu infernal. El autor logra estremecer a sus lectores gracias al indudable talento que despliega al crear un denso clima terrorífico en tomo del cementerio maldito. Desgraciadamente la novela se complica extraordinariamente en multitud de aventuras enlazadas una con otra. Se encuentran episodios interesantes en otras novelas de la Tabla Redonda como *Meriadeuc* o *El caballero de las dos espadas, La muía sin freno (Mulé sanzfrain),* de Paien de Maisières, *La venganza de Raguidel,* de Raoul de Houdenc, las dos últimas con Gauvain por protagonista. Este sobrino del rey Artús, prototipo de caballero valiente y rápido conquistador del amor de damas y doncellas, es también el héroe de la breve novela *El caballero de la espada (Chevalier à l'espée),* de un dramatismo extraordinario pues en ella el héroe se ve amenazado por una espada colocada sobre el lecho de una doncella y su hombría se ve precisada a luchar contra un peligro misterioso.

A principios del siglo xiii Renaut de Beaujeu escribió una excelente novela titulada *El hermoso desconocido (Li biaus descouneüs),* cuyo protagonista es Guinglain, hijo de Gauvain, el cual emprende la aventura de desencantar a la Blonde Esmerée, reina de Gales, que se halla convertida en un feroz dragón. El caballero, a fin de que la doncella recobre su forma humana, se ve obligado a besar al monstruo (el *fier baiser),* tema que reaparece en un episodio marginal del *Tirant lo Blanch* catalán. Guinglain se debate entre dos amores, el de la Blonde Esmerée y el del Hada de las blancas manos de la Isla de Oro, y acaba casándose con la primera (no obstante, observa Renaut de Beaujeu, si su dama le muestra el rostro agradable, está dispuesto a cambiar el desenlace de la novela y hacer que Guinglain se case con la otra). Se atribuye a Renaut de Beaujeu una de las narraciones más curiosas de la antigua novelística francesa, el *Lai d'Ignaure,* o *del prisionero,* relato que equidista entre el espíritu elegante y sentimental de la novela cortés y el burgués y pícaro *delfabliau*. Ignaure es un auténtico don Juan local que disfruta del amor de doce damas casadas, vecinas suyas. Durante un año todo se desarrolla sin sobresaltos y en secreto hasta que un día las doce damas, reunidas en un jardín, deciden solazarse entregándose al juego «del confesor». Una de ellas finge ser el confesor y las otras once se le acercan, una a una, con el compromiso de decirle el nombre de su amante. Todas confiesan serlo Ignaure, con gran sorpresa de la dama-confesor, que se halla en el mismo caso. La femenina asamblea se escandaliza y se irrita y decide tomar venganza del traidor seductor, y en efecto una de ellas cita a Ignaure en aquel mismo jardín, donde el don Juan se encuentra con las doce damas que, en actitud hostil, armadas de sendos afilados cuchillos, han resuelto quitarle la vida. Y aquí viene el gran acierto del novelista: Ignaure se defiende demostrando que ama a cada una de las doce por distintas gracias peculiares que cada una de ellas tiene, con lo que todas las damas quedan halagadas y satisfechas. Pero los doce

maridos se enteran de su común infortunio, sorprenden a Ignaure, y lo encarcelan, lo que provoca una singular huelga de hambre de las doce esposas, que deciden no probar bocado hasta que el seductor recobre la libertad. Los maridos fingen acceder y matan a Ignaure, lo descuartizan en doce pedazos y sirven uno de ellos a cada una de las doce esposas, a las que manifiestan la calidad del manjar una vez lo han comido. Las doce damas se dejan morir de hambre. Una serie de temas convergen en esta divertida y curiosa historieta, llena de malicia y significativa por la proclamación del sobrenatural poder del amor: la leyenda del corazón comido, a que aludíamos hace poco, y sin duda un relato provenzal más antiguo, del que sólo quedan leves referencias y el testimonio del seudónimo *Inhaure* usado por el trovador Raimbaut d'Aurenga (**véase página 244**), especie de don Juan histórico.

Adenet li Rois, poeta de la corte de los duques de Brabante, y al que se deben algunas refundiciones de antiguos cantares de gesta, entre ellos el de *Berta la de los pies grandes,* escribió, entre 1275 y 1282, la novela de *Cléomadès,* de más de dieciocho mil versos, cuyo héroe es hijo de un rey de Castilla (a veces confundida con España) llamado Marcadigás, que se halla en guerra con sus vecinos Garsianis de Portingal, Bondars de Gascuña, Galdás de Tolosa, Agambars de Aragón y Sormans de Galicia. Cléomadés los vence a los cinco, pero luego se lanza en plena aventura al montar en un caballo de madera que vuela por los aires, fabricado por el arte mágico del rey moro Crompars de Bugía, y tiene amores con Clarmondina, hija del rey de Toscana. El tema del caballo de madera volador parece derivar de un relato de las *Mil y una noches,* pero es digno de tener en cuenta que Adenet li Rois confiesa haber escuchado el asunto de su novela de labios de la princesa Blanca de Francia, viuda del príncipe don Femando de la Cerda, heredero de la corona de Castilla. Doña Blanca residió algunos años en España, y es posible que aquí conociera el cuen-

to del caballo volador que luego narró a Adenet, aunque no deja de ser curioso que éste describa una España tan pintoresca y exótica y mezcle en la acción reyes con nombres tan singulares como los antes citados, si bien es verdad que finge que lo que relata sucedió en tiempos pretéritos. Adenet li Rois es un escritor elegante y claro que saca muy buen partido del fantástico asunto que tiene entre manos. El *Cléomadès* fue refundido en prosa francesa, y de esta refundición se hizo la traducción castellana titulada *Clamades y Clarmonda,* que conoció Cervantes y de la cual tomó la idea para el episodio de Clavileño narrado en la segunda parte del *Quijote*.

Finalmente, y prescindiendo de otras muchas novelas francesas del siglo XIII, recordemos la de *Gui de Warewic,* escrita entre 1234 y 1242, por un poeta anglonormando seguramente de Oxford. El protagonista, verdadero caballero andante, realiza sus hazañas en Inglaterra, Alemania y Bizancio, consigue, el amor de la hermosa Fenice, y tras salvar a su patria de una invasión de daneses se retira a la vida eremítica con su esposa. El *Gui de Warewic* fue objeto de gran número de refundiciones en prosa francesa e inglesa, de alguna de las cuales el caballero valenciano Johanot Martorell tomó elementos para los primeros episodios de su gran novela *Tirant lo Blanch* (**véase pág. 413**).

La novela provenzal

Significativas referencias atestiguan que durante los siglos XII y XIII existieron varias novelas provenzales en verso, por lo común de carácter idílico y cortés, que se han perdido o se han conservado en traducciones francesas posteriores, como ocurre con la de *Eledus et Serene,* cuyo texto francés conocido revela por las rimas la simple trasposición de un original provenzal. Se trata de la novelización de una leyenda germánica sobre Ataúlfo y Gala Placidia.

Es digna de consideración la novela artúrica en verso provenzal titulada *Jaufré,* escrita por un poeta cortesano tal vez nacido en Cataluña y dedicada a un rey de Aragón, seguramente Alfonso II, y redactada hacia 1169, pero conservada en una refundición de principios del siglo XIII que imita en algún momento al *Cuento del Graal* de Chrétien de Troyes y su primera continuación. Jaufré es el típico caballero joven y valiente que llega de improviso a la corte del rey Artús y se compromete a llevar a término una peligrosa aventura, en este caso la persecución y castigo del pavoroso gigante Taulat de Rogimón, al que finalmente vence. Los amores de Jaufré con la hermosa Brunisén están tratados con delicadeza. Hay que hacer especial mención del alucinante episodio de los leprosos, en el que el autor del *Jaufré* se revela no tan sólo como un hábil novelista, capaz de infundir vivas impresiones, sino también como un buen conocedor de los síntomas de la terrible enfermedad. La novela de *Jaufré* gozó de una gran popularidad en Cataluña y en la corte de los reyes de Aragón, pues Pedro el Ceremonioso hizo decorar con pinturas representando escenas de este libro una sala del palacio de la Aljafería de Zaragoza. Del texto provenzal del *Jaufré* se hizo una traducción en prosa francesa que en el siglo XVI fue vertida al castellano con el nombre de *Tablante de Ricamonte* (o sea el del gigante que en provenzal se llama Taulat de Rogimón), libro de caballerías citado en el *Quijote*.

Verdadera joya de la novelística medieval es el *román* provenzal titulado *Flamenca* que, aunque tal vez basado en un texto anterior perdido, se conserva en una redacción que se fecha hacia 1235. Con un arte admirable, lleno de matices y de finas observaciones, se narran los amores entre Guilhem de Nivers y Flamenca, esposa de Archimbaut de Borbón, marido celoso que la tiene encerrada e incomunicada en una torre, de la cual sólo puede salir los domingos para asistir a misa. Guilhem se ingenia de tal suerte que sostiene el misal que se ofrece a los fieles para que

lo besen y cada vez que se aproxima a Flamenca le dice una o dos palabras, pues no hay tiempo ni ocasión para hablar más sin que se enteren los presentes. Flamenca va respondiendo también con escueta brevedad, y de este modo al cabo de varias semanas los enamorados han logrado cambiar una conversación y fijar una cita. El primer domingo Guilhem ha exclamado: —*Ai las!* («¡Ay de mí!»), y el siguiente ha respondido Flamenca: —*Que plans?* («¿De qué te lamentas?»), y así semana tras semana, se forma el siguiente diálogo: —*Mor mi* («Me muero»); —*De que?* («¿De qué?»); —*D'amor* («De amor»); —*Per cui?* («¿Por quién?»); —*Per vos* («Por vos»); —*Qu'en puesc?* («¿Qué puedo hacer?»); —*Garir* («Curarme»); —*Conssi?* («¿De qué modo?»); —*Per gein* («Con astucia»); — *Pren FU* («¡Imagínala tú!»); —*Pres Vai* («Ya la he imaginado»); —*E cal?* («¿Y cuál?»); —*Iretz («Id»)*\ —*Es on?* («¿Dónde?»); —*Ais banz* («A los baños»); — *Cora?* («¿Cuándo?»); —*Jom breu* («Pronto»); —*Pías mi* («Me place»). De este modo, tras veinte semanas de tan leve y apretada conversación, que parece calcada de los discursos dialogados que solían intercalar en sus canciones algunos trovadores, principalmente Peire Rogier y Giraut de Bomelh, los dos enamorados llegan a un acuerdo que les lleva al cumplimiento de sus deseos. Pocas veces la novela medieval ha conseguido escenas tan afectivas y acertadas como la que se desarrolla entre Flamenca y sus dos doncellas cuando, de regreso de la iglesia, la dama les comunica su primera respuesta *(Que plan?)* a Guilhem. Flamenca teme haber proferido las palabras demasiado quedamente y que el caballero no las haya oído. Para salir de dudas reconstruye el hecho en su alcoba: una de las doncellas toma de su mesa el *román* de *Flores y Blancaflor,* que hace el oficio de misal, se acerca a Flamenca y se lo da a besar; la dama repite *Que plans?* con el mismo tono de voz que poco antes en la iglesia, y el resultado es satisfactorio: la doncella lo ha oído perfectamente.

Esta escena, inolvidable, que nos lleva a la intimidad de la alcoba de una gran dama medieval, que tiene el *Flores y Blancaflor*

como libro de cabecera, constituye un verdadero logro del novelista, que sabe pintar los más íntimos detalles del afán amoroso.

La novela caballeresca en España

Cuando la novela caballeresca se instaura en tierras españolas el género adquiere unas características propias y singulares que lo renuevan de tal suerte que, cuando llegue el Renacimiento, y con él el final definitivo de los libros de caballerías medievales en Europa (los poemas caballerescos italianos son cosa distinta), los libros de caballerías castellanos alcanzarán, precisamente, su máximo esplendor, intensidad y popularidad, camino ascendente y momento de plenitud que perdurarán hasta la publicación del *Quijote*.

Es evidente que la literatura caballeresca es en la Península ibérica un género importado de Francia. La leyenda de Troya, en la que los antiguos admiraban los heroicos hechos de los «caballeros» de antaño, es traducida al castellano hacia 1270, sobre la novela de Benoit de Sainte-More, en prosa intercalada de interesantes y sorprendentemente inspirados pasajes en verso. En el siglo siguiente aparecen las traducciones castellana, catalana y gallega del texto latino de Guido delle Colonne, que deriva del citado poema francés. Ya vimos que pronto aparecen en las literaturas hispánicas versiones y adaptaciones de las novelas bretonas, como las de Tristán y del Santo Graal. El público cortesano y caballeresco español exigía este género de literatura que muy pronto se adueñó de las preferencias de todas las clases sociales e incluso dio un importante contingente al romancero tradicional.

Lo decisivo es advertir cómo ya desde tiempos muy antiguos la literatura caballeresca en castellano adquiere una fisonomía distinta de la francesa, debido no tan sólo al temperamento de los escritores que la cultivan y de los lectores que con ella se apasionan, sino también a la especial situación de confluencia cultural en que se encuentra la España de los tiempos medios.

La novela caballeresca española en sus primeros tiempos incorpora asuntos tomados de cantares de gesta, y así a principios del siglo XIV se hace una versión en prosa de la *Chanson de la Reine Sebilie,* con el título de *Historia de la gran reyna Sebila,* de cierto interés erudito por conservarse sólo fragmentariamente el original francés. Es una novelesca relación de las fabulosas desavenencias conyugales de Carlomagno. Anterior, sin duda, es la extensísima novela histórica titulada *Gran conquista de Ultramar,* uno de los más antiguos monumentos de la prosa castellana y cuya redacción se puede colocar a finales del siglo XIII, si bien el texto conservado presenta algunas interpolaciones más tardías (como cierta referencia a la disolución de la orden del Temple, alusión que ha de ser posterior a 1312).

Fundamentalmente se trata de una historia de las cruzadas en la que se sigue el texto de Guillermo de Tiro a través de la traducción francesa del siglo XIII denominada *Livre d'Eracles* (que no debe confundirse con el *román de Eracles* de que tratamos en la pág. 217) y también *Livre du conquest* o *Estoire d'Oultre-mer,* títulos estos dos últimos a base de los cuales se formó el de la obra castellana. Pero al mismo tiempo el prosista castellano echa mano de relatos poéticos relativos a la primera cruzada, como son la versión provenzal de *Canción de Antioquía (Cansó d Antiocha)* y la francesa de la *Canción de Jerusalén,* ambas del siglo XII. La leyenda de las mocedades de Godofredo de Bouillon es conocida por el autor castellano gracias a los cantares franceses titulados *Los cautivos (Les chétifs)* y *El caballero del Cisne* o *Infancia de Godofredo*. Estos modelos, además de otros que aquí no es oportuno enumerar y de los todavía no identificados, hacen de la *Gran conquista de Ultramar* una historia de las cruzadas fundamentalmente novelesca y llena de elementos legendarios, gracias a lo cual se puede colocar sin ningún reparo entre las obras caballerescas de imaginación. Los relatos legendarios introducidos en la *Gran conquista* no siempre han entrado a formar parte de ella con una absoluta ló-

gica narrativa; si bien la famosa leyenda de los niños convertidos en cisnes halla su razón de ser por tratarse de la genealogía fabulosa del que podemos llamar el héroe de la obra, o sea Godofredo de Bouillon, cuando, al relatar con un pretexto marginal las mocedades de Carlomagno, el curso de la narración se va por caminos extraños a su tema. Ello nos revela que el anónimo autor de la vasta obra castellana siente una especial predilección por los temas legendarios y que los desarrolla con evidente sentido literario. La leyenda del Caballero del Cisne, presunto abuelo de Godofredo, tan divulgada por el folclore y por la versión del *Lohengrin,* constituye uno de los pasajes más interesantes de la *Gran conquista* y, de hecho, uno de los primeros relatos caballerescos de carácter maravilloso de la literatura castellana.

La primera novela caballeresca española original conservada aparece a principios del siglo XIV. Se trata del *Libro del cavallero de Dios,* más conocido por su segundo título, *El cavallero Zifar,* del que tal vez es autor el arcediano de Madrid Ferrand Martínez. La originalidad del *Zifar* no estriba en la invención de la trama ni en la de los asuntos de las numerosas narraciones que se enlazan en ella, sino en el arte de combinar elementos dispares, procedentes de muy distintos orígenes, y hacer de todo ello un libro que responde a una estructura y a una intención. El asunto, por otro lado, sufre multitud de digresiones didácticas, a veces de gran extensión, que aunque realmente suspenden la unidad de la obra y hacen lento el desarrollo de una trama que ha logrado interesar al lector, responden a un criterio educativo y moralista. Sólo en Castilla y en los albores del siglo XIV se explica *El cavallero Zifar.* Convergen en él una serie de elementos que difícilmente podrían reunirse en otro sitio y en otra época, como son el asunto de ciertas gestas francesas y detalles tomados de la materia de Bretaña, leyendas cristianas y relatos procedentes de literaturas orientales y además el acervo de ejemplos moralizadores y de consejos didácticos de carácter político. En Castilla, a la que

habían llegado las creaciones literarias de Francia y que servía de puente para que la literatura oriental pasara a Europa, el nacimiento de una obra como el *Zifar* es un fenómeno natural y muy significativo. Y es más natural todavía tras la adaptación de leyendas caballerescas provenzales y francesas que se había dado en la *Gran conquista de Ultramar* y tras las versiones de obras orientales que se iniciaron un poco antes de reinar Alfonso X y durante la época alfonsí (como el *Calila e Dimna* y el *Sendebar)*. La prosa castellana, finalmente, después de haber salido airosa de la dura y diversísima prueba a que la sometió el rey Sabio, que en cierto modo es el creador del castellano literario no rimado, es un vehículo perfectamente apto en manos del autor de *El cavallero Zifar.*

El cavallero Zifar es una novela en la que se acusa un espíritu religioso y moral, en el que el héroe tiene tanto de militar como de santo y entre sus virtudes destaca la paciente resignación, características que revelan un pensamiento típicamente castellano. El asunto de la novela es situado en la India, donde viven el virtuoso caballero Zifar y su esposa Grima. Fugitivos de su tierra y errando por el mundo, con sus dos hijos pequeños, la familia es disgregada por la adversidad, y Zifar, a cuya compañía se une un «ribaldo» (pícaro), que le hace de escudero, liberta al rey de Mentón de los enemigos que lo tenían sitiado, y se ve precisado a casarse con su hija. El matrimonio no se consuma, gracias a un ardid de Zifar, y al morir el padre de su nueva esposa hereda la corona de Mentón. Grima, tras muchos años de aventuras, llega a Mentón, así como los dos hijos, ya mayores y valientes caballeros, y la oportuna muerte de la hija del rey hace que la familia de Zifar se reúna de nuevo y que él siga reinando sobre sus vasallos. La parte final del libro narra las aventuras de Roboán, hijo menor de Zifar, que llega a ser emperador de Tigrida y se casa con la reina de Pandulfa.

Las fuentes de *Zifar* son una amalgama de elementos variados y de múltiples procedencias, que constituyen un índice para medir la actitud de su autor y abarcar la complejidad del libro. La leyenda de San Eustaquio, ya aprovechada por Chrétien de Troyes en su *Guillermo de Inglaterra,* inspiró evidentemente la primera parte de la novela española. Pero al lado de este relato hagiográfico en las aventuras de Zifar, Grima y sus dos hijos influye también, y tal vez de un modo más intenso, otro tema literario de origen francés que se halla en los cantares de gesta *Octavián* y *Florent y Octavián,* a través de versiones intermedias desconocidas. La parte didáctica que constituyen los largos consejos que Zifar da a sus hijos está tomada en gran proporción del texto de las *Flores de Filosofía,* tratado castellano, de la segunda *Partida* de Alfonso el Sabio y de otras fuentes.

En *El cavallero Zifar* hay dos bellísimos episodios, de mágico y maravilloso ambiente, que constituyen dos de las narraciones más inquietantes de la literatura castellana medieval. El uno es la historia de la Señora del Lago, tema folclórico que el autor pudo conocer por tradición oral, y el otro es el episodio de las Insolas Dotadas o del emperador que jamás se reía, en la cual se ha querido ver el influjo del tema que constituye el cuento de *Lanval,* de María de Francia, o bien, negando esta influencia, se ha relacionado con un cuento oriental del que se conocen varias versiones.

Constituye un tópico afirmar que el personaje del ribaldo, compañero y criado de Zifar, es un precedente de Sancho Panza. Es innegable que entre ambos tipos existen ciertas analogías, principalmente por ser los dos de baja extracción y sentir profundamente la fidelidad a su señor, pero deducir de ahí que el escudero de Zifar sea un modelo del de don Quijote es, sin duda, una exageración. Cervantes, aunque pudo conocer *El cavallero Zifar* por haberse impreso en Sevilla en el año 1512, no parece haber leído esta novela. Ningún pasaje del *Zifar* ha dejado huella

en el *Quijote*. No obstante, tanto la figura del ribaldo como la riqueza de refranes que aparecen en *El cavallero Zifar* hacen de esta novela un libro que, salvando los tres siglos de distancia que los separan, sugiere en el lector el recuerdo de la magna obra cervantina.

A principios del siglo XIV, pues, se ha iniciado la novela caballeresca española de carácter autóctono. Cuando el género decaiga en Francia, será en la Península ibérica donde ha de hallar un nuevo florecimiento y un nuevo sentido.

La poesía lírica medieval

La lírica en la Europa medieval

Al lado de los géneros primordialmente narrativos, como la epopeya y la novela cortés, en la Edad Media europea nace y se desarrolla una poesía lírica en la que se expresan los sentimientos subjetivos personales del escritor. Desde esta poesía medieval hasta la lírica de nuestros tiempos es posible seguir y señalar una clara vinculación y una evolución natural; en cambio, cuando se intenta seguir el camino en sentido opuesto y se trata de determinar los orígenes de la lírica europea medieval, el crítico se enfrenta con una serie de enigmas y de problemas cuya solución no parece haber logrado todavía la total conformidad. El problema de los orígenes de la poesía lírica moderna en lengua vulgar (románicas o germánicas) va estrechamente ligado al de la poesía tradicional o popular y la poesía cultamente elaborada. En esta segunda modalidad de poesía se puede saber, por lo general, cuál era la personalidad del autor y la época aproximada en que floreció; en la primera, en cambio, por tratarse de un arte transmitido anónimamente de generación en generación, es difícil establecer la personalidad del poeta que la compuso y la época en que vivió. Entre ambas modalidades existen, además, constantes relaciones y dependencias en las que no siempre la prioridad es clara. Para proceder ordenadamente no es preciso partir del primer movimiento lírico coherente, culto y consciente, o sea la poesía provenzal trovadoresca, cuyo influjo es irrefutable en las primeras manifestaciones poéticas europeas hasta el primer Renaci-

miento. La primitiva poesía románica española, de carácter evidentemente tradicional, será tratada cuando nos detengamos en la lírica gallegoportuguesa de tipo autóctono.

Novedad de la poesía provenzal trovadoresca

A pesar de las diferentes manifestaciones de poesía subjetiva que aparecen en latín durante la Edad Media, que de hecho no llegaron a formar un movimiento unido, coherente ni constante, puede afirmarse que desde los últimos líricos de la Roma clásica hasta los primeros trovadores no existe ningún fenómeno poético culto importante en Europa. Aunque desde el punto de vista histórico esta afirmación pueda ser algo exagerada, literariamente tiene validez ya que tanto la poesía latina clásica como la provenzal constituyen elementos decisivos de nuestra cultura literaria.

Hacia el año 1100 se inicia la producción por nosotros conocida de una serie de poetas que viven en el mediodía de las Galias y que escriben en una lengua románica languedociana a la que impropiamente se da el nombre de provenzal. Con ello en el panorama literario europeo se produce una serie de novedades. En primer lugar se trata de una poesía lírica en lengua vulgar y escrita por individuos de personalidad conocida. La novedad estriba en la simultaneidad de estas tres características, pues anteriormente existió poesía en lengua vulgar de carácter épico y la lírica o estaba escrita en latín o tenía carácter tradicional y popular, es decir era anónima. Los poetas que cultivan la lírica provenzal, aunque formados la mayoría de ellos en los centros de cultura clericales, son por lo general seglares o viven como tales. En ellos se da, por vez primera en el mundo medieval, el fenómeno de la secularización de la poesía lírica, hasta entonces patrimonio exclusivo de los clérigos, que la cultivaban en latín. Al propio tiempo, estos poetas provenzales escriben impulsados por una necesidad puramente estética, y renunciando a lo narrativo y anecdótico (con excepción de la faceta política, de la que ya tra-

taremos), la meta de su arte es el arte mismo. Añádase a esto lo que podríamos llamar su prestigio social: la poesía trovadoresca nace en un ambiente aristocrático en el cual se admite, rompiendo los fuertes diques de la estratificación de clases medievales, a poetas de humilde linaje, los cuales, por su inteligencia y sensibilidad literaria, conviven con la nobleza. Todo ello hace de la poesía provenzal trovadoresca un fenómeno nuevo y peculiar que produce un tipo de escritor muy próximo al concepto moderno del artista.

La literatura trovadoresca impuso su lengua o su poética a toda la lírica culta de la Europa cristiana medieval. Ya en la época de su máximo florecimiento, poetas nacidos en países limítrofes a su foco originario se incorporan a ella, adoptando la lengua provenzal para sus versos, como ocurre en Cataluña y en el norte de Italia. La poesía provenzal no tarda en influir decisivamente en la lírica escrita en francés, alemán, italiano y gallegoportugués, de tal suerte que su radio de influencia abarca una zona inmensa, desde el Atlántico hasta las fronteras de los pueblos magiares y eslavos.

La lírica provenzal alcanza su mayor florecimiento entre 1162 y 1213, «medio siglo de oro» cuyo centro se halla en la corte de Alfonso II y Pedro II, reyes de Aragón y condes de Barcelona, cuyos dominios se extendían por tierras del mediodía de las Galias. Alfonso y Pedro de Barcelona fueron grandes protectores de trovadores, muchos de los cuales eran realmente súbditos suyos, y su corte, tan pronto en la parte de acá como en la parte de allá de los Pirineos, los acogió y les otorgó la más alta consideración intelectual, y ello motivó que los más antiguos poetas catalanes en lengua romance escribieran en provenzal.

La personalidad y la cultura del trovador

La designación de «poeta» se reservaba al que escribía versos en latín; los primeros escritores cultos que lo hicieron en lengua

vulgar se llamaron en provenzal *trobadors,* y su arte se denominó *trobar.* En estos términos ya se advierte cierta vinculación de la nueva poesía romance a la antigua preceptiva latina: *trobar,* en su doble sentido de «componer versos» y de «hallar, encontrar», es un calco semántico del término latino *invenire* usado por los tratadistas retóricos para denominar el fenómeno de la creación literaria, y recuérdese el título del tratado preceptivo de Cicerón *De Inventione*. El trovador es, pues, el poeta, pero una de las cosas que distinguen esencialmente a aquél de éste, tal como hoy lo concebimos, es que el primero, además de escribir los versos de sus poesías, casi siempre compone la música en cuya tonada han de ser cantados. El trovador es, pues, versificador y músico al mismo tiempo y su arte va destinado a ser escuchado, no a ser leído. Este aspecto es fundamental en la poesía trovadoresca, y no debe olvidarse cuando se la quiere entender bien. El público para el cual escriben los trovadores no es un conjunto desconocido y desperdigado de lectores, como el de un poeta moderno, sino un grupo concreto y determinado ante el cual la poesía es cantada con cierto acompañamiento instrumental. Pero no es el trovador necesariamente el encargado de ejecutar la poesía ante el público; este cometido estaba reservado a los juglares, buenos cantores y hábiles en tañer instrumentos. Algunos trovadores disponían de juglares que divulgaban exclusivamente sus poesías; otros, de menos recursos económicos, cantaban ellos mismos sus poesías e incluso ejercían de juglar entonando otras ajenas. Juglares hubo de amplio repertorio de varios trovadores, y algunos, por su ingenio e inteligencia, ascendieron a la categoría de trovador. El juglar ejerce a veces la misión de mensajero, principalmente cuando un trovador le encarga que se traslade a un castillo o a una corte para recitar determinada poesía a una dama o a un magnate.

La primera impresión que produce cualquier poesía trovadoresca es la de un arte refinado, difícil y sujeto a estrechas leyes.

La medida de los versos y la rima obedecen siempre a una técnica rigurosa en la que no se tolera la más pequeña incorrección, técnica que, al propio tiempo, no es raro que se complazca en la complicación y en la filigrana. Todo ello supone que el trovador se ha formado en un rígido aprendizaje, que no ha podido improvisarse por sí solo. La música, en primer lugar, exige para quien la compone una preparación determinada que no pueden suplir la predisposición natural ni el fino oído. Ahora bien, la educación musical que revelan los trovadores sólo podía adquirirse en las escuelas monásticas, tan brillantes a la sazón en el mediodía de las Galias, centros culturales en los que, dentro del ciclo de enseñanzas superiores (el *quadrivium),* se estudiaba el arte de la composición musical. Por otro lado, la contextura de la letra de las poesías trovadorescas y gran número de recursos gramaticales y estilísticos que en ellas aparecen revelan de un modo indudable que los poetas que las compusieron tenían una sólida base retórica. La retórica medieval, de la que se conservan importantes tratados en latín, deriva de la preceptiva que se enseñaba en las escuelas del Imperio Romano; de ahí que en el arte de los trovadores sorprendamos una serie de conceptos y de recursos que se relacionan con la poesía latina clásica. Como se expondrá más adelante, esta dependencia de la retórica ayuda a explicar algunos aspectos del problema del estilo poético que se plantearon y discutieron los mismos trovadores.

Al propio tiempo, al ser las escuelas monásticas las que dieron la formación intelectual al trovador y hallándose la himnología litúrgica en uno de sus momentos más florecientes cuando apareció la poesía provenzal, no es nada raro que la forma externa de este arte romance presente una evidente dependencia respecto a secuencias y tropos litúrgicos, géneros que habían llegado a un elevado grado de perfección en el monasterio de San Marcial de Limoges, situado precisamente en el punto de la Romania en que nació la lírica trovadoresca. El hecho de que algunos trova-

dores hubiesen tenido cargos y dignidades eclesiásticos confirma este aspecto.

La sociedad feudal y el amor cortés

La poesía erótica de los trovadores es un producto natural y una consecuencia lógica del mundo feudal en el que vive el poeta. El espíritu, el sentido e incluso las formas externas del feudalismo dan a la lírica trovadoresca sus caracteres más propios e inconfundibles y hacen de la poesía amorosa provenzal un fenómeno peculiarísimo, distinto de cuanto existió antes y de lo que nacerá una vez cese su largo influjo. El amor como servicio, como manifestación del vasallaje feudal, es un fenómeno absolutamente medieval, inexplicable en la antigüedad clásica y que da un sello característico a la poesía de los trovadores. Ocurre que en las poesías de éstos aparecen una serie de ideas que pueden parecer tópicos o lugares comunes, mil veces repetidos en poesía, pero conviene tener en cuenta que no son tal cosa, sino la manifestación de un espíritu y de un concepto de la vida determinados y fijos y que hasta entonces no aparecieron ni pudieron aparecer. Lo cierto es que tales ideas o conceptos han pesado de tal modo sobre toda la poesía europea posterior que al hallarlos entre los trovadores corremos el peligro de tomarlos por puras fórmulas, vacías de contenido y de originalidad, cuando son, precisamente, los modelos y los arquetipos de lo que luego se repetirá incesantemente.

El «amor cortés» constituye el eje de la lírica erótica de los trovadores y su esencia depende de las formas feudales de la vida en que surgió y se desarrolló esta poesía, o sea las cortes aristocráticas (de donde la designación de «cortés»). El enamorado de las poesías trovadorescas considera a la dama como un ser superior al que rinde culto y vasallaje y su situación ante ella es la del vasallo ante el señor, y ello se da incluso cuando el poeta es realmente un gran señor y la dama le es inferior jerárquicamente. Este vasallaje es hasta tal punto de tipo feudal, que la señora es

tratada e invocada por el poeta como si fuera su *señor,* al paso que el trovador se llama a sí mismo *om* —literalmente «hombre», palabra que significaba «vasallo»— de una dama a la que se dirige con el término *midons* —«mi señor», en masculino, licencia gramatical que perdurará en la poesía gallegoportuguesa al aplicarse la palabra *senhor* a las mujeres—. El verbo *servir,* que en su sentido directo designa la actitud del vasallo respecto a su señor, pasa a significar «hacer la corte», «amar»; y el enamorado llega a decir que puede ser comprado y vendido, como cosa que es propiedad de la dama. Las situaciones y la terminología del feudalismo se trasladan, pues, al amor, y éste se convierte en un servicio, en un homenaje de sumisión, que alza una barrera entre dama y enamorado, tan elevada como puede ser la que separa al vasallo de su señor.

El amor trovadoresco exige, por encima de todo, la discreción del poeta, ya que la mujer a la que canta y de la que se manifiesta enamorado ha de ser forzosamente una dama casada. Esta notable característica es, en parte, consecuencia del concepto del amor feudal. Del mismo modo que la doncella no tiene personalidad jurídica, desde el momento que no posee propiedades ni vasallos, la casada, por el mero hecho de serlo, es *señora*, y por lo tanto es capaz de dominio y señorío. Se parte de que los matrimonios entre las clases elevadas no son producto del amor, sino de la conveniencia política y económica. De este modo, el amor adulterino adquiere, paradójicamente, un mayor contenido espiritual, pues reposa sobre un afecto nacido de la libre elección, que se acrisola y se pone a prueba en su clandestinidad y en su riesgo, convirtiéndose en un privilegio de los espíritus más escogidos de un refinado ambiente. De todo ello nace una situación especial y casi inmutable en la poesía trovadoresca. El marido de la dama es denominado por antonomasia *el celoso*; en él anidan la ruindad y la bajeza si no sabe atenerse a esta especial situación, y sus suspicacias hay que sortear y su ira debe ser esquivada, ya que

es un señor poderoso, que puede hacer favores y otorgar prebendas y en su corte hace estancia el propio trovador. Al lado del celoso, del señor feudal, pulula la infame caterva de los «lisonjeros» y «aduladores», que con la finalidad de hacer méritos y de prosperar están al acecho de la dama y de su enamorado, dispuestos a informar al señor de la más pequeña muestra de infidelidad que puedan advertir en su esposa. El trovador, pues, se halla entre dos enemigos: el celoso y los aduladores o calumniadores, lo que le impone una rígida discreción y el arte del disimulo. A estas necesidades obedece la costumbre trovadoresca de encubrir el nombre de la dama con un seudónimo poético, llamado *senhal,* y de ahí también, en ciertos casos, la oscuridad de las poesías, en las que el sentimiento tiene que expresarse de un modo muy generalizado o enigmático, precisamente por tratarse de una lírica que se divulga de viva voz frente a un público cortesano en el que abundan los maldicientes y los suspicaces.

Pero la idealización de la dama, tal como aparece en la poesía trovadoresca desde sus primeras manifestaciones, no se explica únicamente a base de la vida feudal. Fenómenos de otra suerte han coadyuvado a crear la tan elevada idea de la mujer que aparece en la poesía trovadoresca. El influjo de las obras de Ovidio sobre la teoría del amor tiene parte en ello, como también puede tenerla el traslado a un plano humano de las doctrinas sobre el amor divino expuestas por San Bernardo de Claraval. Porque este amor adúltero, en evidente pugna con los postulados morales y religiosos, llega a convertirse en la poesía trovadoresca en un principio moral inherente al sentimiento que lleva al enamorado a una perfección ética de sí mismo que creará el concepto de *amor virtud*. El influjo de la reforma del asceta bretón Robert d'Abrissel, que se atrajo a las damas de la más alta aristocracia de Francia y que dio una importancia hasta entonces jamás concedida a las abadesas de sus fundaciones, contribuyó eficazmente a otorgar una gran categoría a la mujer, considerándola capaz de

dominio y de señorío, lo que vino a constituir una especie de conquista social femenina.

Los diversos elementos que constituían el ambiente cultural y social de los siglos XI y XII se combinaron para crear esta idea de la mujer y del amor que será el eje de la poesía erótica de los trovadores. El concepto feudal y caballeresco de la vida, los afanes espirituales y místicos, la herencia de la antigüedad latina, vista con ojos medievales, unas tierras de clima agradable y una vida fácil y lujosa, fueron factores que se unieron para producir la gran literatura del siglo XII, que mientras en Provenza daba la lírica trovadoresca, en el norte de las Galias hacía surgir la novela cortés. Ambos fenómenos literarios se unen en la sublimación del amor y en el sentido cortesano de la vida y de las letras.

Los trovadores y la poesía política

No todo es amor en la poesía trovadoresca. El género denominado *cansó* (canción) es el vehículo más común y más perfecto de que disponen los trovadores para la poesía amorosa; la ira, la represión, el ataque virulento y el discurso moralizador encuentran su medio de expresión en el género denominado *sirventés*. El sirventés da una especial fisonomía a la poesía provenzal y constituye un documento de primer orden, histórico y de costumbres. Entre las varias modalidades que existen de este género la más notable es el sirventés personal y político, el más violento y en el que no es raro que se acumulen las injurias y los insultos. Los trovadores adscritos a la corte de un soberano o de un alto personaje, con el fin de defender su política o simplemente para halagarle y ganarse una propina o asegurar su manutención, atacaban en una composición poética a los enemigos del señor y la difundían lo más posible por medio de los juglares. Esta composición acostumbraba estar escrita sobre una melodía ya conocida y popularizada, con el fin de que una tonada familiar al público hiciera más rápida y fácil su boga. De este modo una serie de acusaciones y no raramente de calumnias se divulgaba por medio

de la poesía. Con cierta frecuencia los trovadores dependientes del señor baldonado de esta suerte se afanaban en replicar con otro sirventés, que por lo común se escribía sobre la misma melodía y con las mismas rimas que el primero, a fin de contrarrestar su popularidad. Algunos trovadores que eran señores feudales y que tenían una política que defender o unos odios personales que expresar, cultivaban ellos mismos el sirventés, en el que elogiaban a sus amigos y aliados y denostaban a sus enemigos. Los trovadores Guilhem de Berguedán y Bertrán de Born destacaron en este aspecto.

Existe también el sirventés de tipo moralizador, destinado a afear vicios, enaltecer virtudes y principalmente a lamentarse de la decadencia de los valores éticos de la época. Otras veces tiene carácter de crítica literaria —y entonces es de gran interés para la historia de la poesía— y de reprensión o consejo a los juglares.

Otros géneros de la poesía provenzal

Entre los varios géneros poéticos que cultivaron los trovadores, dejando aparte la cansó y el sirventés, conviene señalar los siguientes. El *planh*, o lamento fúnebre, es una composición escrita con motivo de la muerte de un personaje, por lo común uno de los protectores del trovador. Con frecuencia se reduce a una serie de lamentaciones, acompañadas de la enumeración de las virtudes que adornaban a la persona llorada, exagerándolas hasta la mayor de las hipérboles, cuya muerte, según un lugar común muy repetido, significa la desaparición de las buenas cualidades y de las virtudes cortesanas, que se habían cifrado en el personaje fallecido y, faltando éste, se han ausentado del mundo. Se hallan también imprecaciones a la muerte, invocaciones a Dios para que acoja el alma del muerto y, por lo común, elogios al sucesor del difunto en sus dominios, con lo que el trovador no esconde su interés en seguir siendo protegido en la misma corte. Es curioso observar que de los cuarenta *planhs* provenzales conservados sólo tres están escritos a raíz de la muerte de la dama del trovador.

Tiene una delicada gracia el *planh* que el trovador Blacasset dedica a dos hermosas doncellas, no con motivo de su fallecimiento, sino por su profesión en un convento, lo que significa la muerte para los que admiraron su belleza.

Los diálogos poéticos entre dos trovadores constituyen un género curioso y muy característico de la literatura provenzal. Aparte de las poesías que son réplicas o respuestas a otras anteriores (como el caso peculiar del sirventés que antes señalábamos), existen debates en los que el diálogo se verifica dentro de la misma composición, en la cual las estrofas impares están escritas por un trovador y las pares por otro, obligándose ambos a mantener la misma estructura formal (medida de versos y rimas). Existen dos tipos de debate: la *tensó,* en la cual la discusión se desarrolla con libertad y los contendientes son dueños de mantener el punto de vista que les plazca, y el *partimén* o *joc partit,* en el que el que toma la palabra plantea a su adversario un problema que puede tener dos soluciones y se compromete a sostener el punto de vista contrario al que escoja su interlocutor. Se trata de un puro juego de ingenio y de habilidad poética y dialéctica en el que por lo general se debaten problemas que nos parecen nimios e infantiles, pero que revelan un ambiente refinado y lleno de sutilezas. Así vemos que se discuten cuestiones como las siguientes: ¿Qué debe apenar más al enamorado, la muerte de la amada o su infidelidad? ¿Quién mantiene mejor el amor, el corazón o los ojos? ¿Qué es preferible, gozar de los favores de la dama sin que nadie lo sepa o bien que la gente crea que goza de ellos, no siendo cierto? ¿Qué vale más, ser rico o dominar las siete artes liberales? ¿A cuál de los tres ha demostrado más amor una dama que ha mirado amorosamente a un caballero, ha estrechado tiernamente la mano de otro y ha dado un ligero pisotón a un tercero? Ya de otra categoría, y de gran interés para nosotros, son los debates que versan sobre temas literarios, como la importante discusión entre Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh sobre

el hermetismo en poesía, que luego tendremos ocasión de comentar.

La *pastorela* es uno de los géneros poéticos medievales más delicados, y de ella existen muestras en provenzal y francés, además de las derivaciones gallego-portuguesas y las *serranas* y *serranillas* castellanas. Su tema se reduce al encuentro, en pleno campo, entre un caballero —el propio poeta, que frecuentemente relata el hecho en primera persona— y una pastora, que es requerida de amores por aquél. Tras un vivo diálogo, los resultados de este encuentro pueden ser variados: la pastora puede acceder a las pretensiones tras hacerse de rogar o a cambio de una dádiva prometida; puede, contrariamente, despachar de mal humor a su galanteador, incluso reclamando el auxilio de sus familiares, entregados por allí cerca a faenas agrícolas. La solución también puede quedar indecisa tras un coloquio vivo y variado. Porque la gracia de la pastorela estriba precisamente en el diálogo, a veces elegante, otras grosero, pero que tiende a contraponer dos estamentos sociales: el aristocrático, representado por el caballero, y el rústico, a cargo de la moza. Ello es consecuencia del carácter decisivamente culto de la pastorela, destinada a complacer a una clase social en la que hacen gracia las groserías y las maneras zafias de la gente del campo, cosa que aparece de manifiesto en cuanto se encaran la cortesía y la rusticidad de que hacen gala, respectivamente, los dos protagonistas del debate. En la pastorela francesa este aspecto está subrayado con más intención que en la provenzal. Es evidente que en los orígenes de este género influyó el recuerdo de las *Bucólicas* de Virgilio, pero el idilio clásico se amoldó a los gustos aristocráticos medievales.

El *alba* es un género que describe el enojo de los enamorados que, habiendo pasado la noche juntos, deben separarse al amanecer. Esta situación ha de entenderse de acuerdo con el concepto del amor cortés, ya que se supone que la dama es casada y la separación de su amante viene impuesta por el miedo de que los

sorprenda el marido, el celoso, o de que se percaten de ello los maldicientes. A fin de evitar tal sorpresa los enamorados disponen de una tercera persona, que durante la noche hace el oficio de vigía, velando o montando la guardia en las proximidades o en la torre del castillo en que tiene lugar la escena. Al ser despertados por el vigía, que anuncia el amanecer, los enamorados se lamentan de que la noche haya sido tan breve, anhelan que el día no llegue nunca y no es raro que prorrumpan en maldiciones que caen sobre el propio vigía. Es realmente chocante que este género de carácter tan amoral y esencialmente adulterino, haya sufrido en la literatura trovadoresca una traslación a lo divino, y que se conserven unas cuantas albas provenzales de tipo religioso, en las que el amanecer simboliza la gloria del cielo, la gracia, etc., y la noche el pecado.

Existen, tanto en provenzal como en francés, canciones escritas para la danza, en las cuales una parte ha de ir a cargo del solista, y el estribillo o refrán es coreado por la masa. Uno de estos tipos es la *balada,* en la que versos del refrán se intercalan en las estrofas propias del solista, y que en francés dio las modalidades denominadas *rondel* o *rondeau*. La *dansa,* en la que las estrofas del solista no son cortadas por la intervención del coro, está emparentada con el *virelay* francés, con el *villancico* y la *serranilla* castellanos y pervive tradicionalmente en el *goig* religioso catalán.

Los diversos géneros de la poesía provenzal, de los que hemos enumerado solamente los principales, se difundieron por toda la lírica romance medieval y algunos de ellos, gracias a haber persistido remozados por el Renacimiento, han llegado hasta la poesía moderna.

En los siglos XIII y XIV unos autores, la mayoría anónimos, escribieron en prosa provenzal breves biografías de trovadores, documento de relativo valor histórico pero de gran interés por reflejar la intimidad de la vida cortés y constituir una especie de bosquejos novelescos. Además de estas vidas, ciertas poesías de

carácter personal o político se acompañaron de breves explicaciones en prosa, llamadas *razós,* primer intento moderno de interpretación y crítica de piezas líricas.

Los primeros trovadores

El primer trovador conocido, o sea el primer poeta de lengua romance cuyo nombre sabemos, es Guilhem de Peitieu (Guillermo, nacido en el año 1071, VII conde de Poitiers y IX duque de Aquitania desde 1086; muerto en 1126), soberano que poseía más tierras que el propio rey de Francia y que pertenecía a una dinastía ilustre por la cultura y las aficiones literarias de sus príncipes. Gracias a su elevada categoría feudal tenemos datos preciosos sobre su vida y su temperamento, que impresionó vivamente a los cronistas contemporáneos. Estos nos relatan una serie de curiosas y pintorescas anécdotas referentes a este soberano con pocos escrúpulos, adversario de la Iglesia, que hubo de excomulgarlo, cruzado en una expedición desastrosa a Jerusalén, participante en España en la guerra contra los almorávides y esposo de dos damas que, repudiadas por él, se recluyeron en un mismo monasterio, una de las fundaciones del ya citado Robert d'Abrissel. Hombre cínico, burlón y sensual, Guilhem de Peitieu nos aparece en el breve cancionero de sus composiciones conservadas tan pronto desenvuelto y obsceno, dirigiéndose juglarescamente a sus compañeros de armas y de diversión, como nostálgico y enamorado cortés, rindiendo vasallaje a una dama, o bien vencido por la pesadumbre y la desgracia, lamentando su juventud y abandonando «la alegría, el regocijo, los veros, el gris y el armiño», es decir las ropas ducales de su rango. Estas variaciones de acento, de tono y de actitud son una transparente imagen de su vital personalidad, de sus dudas, de la repercusión que hallan en su espíritu los acontecimientos de su agitada vida. Aunque es muy posible que existieran otros trovadores anteriores a él, cuya obra se habrá perdido, en la poesía de Guilhem de Peitieu sorprendemos una actitud y un sentido del arte nuevos. En sus ver-

sos ha desaparecido el sentido didáctico de la poesía de los clérigos medievales y ha nacido el concepto moderno del arte secularizado. Asombra advertir que hacia el año 1100 este singular personaje sea capaz de liberarse de la anécdota y traducir su experiencia íntima y dudosa en versos de un sorprendente automatismo como los siguientes

Farai un vers de dreyt nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enansfo trobatz en durmen
sobre chevau.

[«Haré un verso sobre absolutamente nada: no será sobre mí ni sobre otra gente, no será de amor ni de juventud, ni de nada más, sino que fue compuesto durmiendo sobre un caballo.»]

Y sigue diciendo que no sabe en qué hora nació, si está alegre o triste y que no es arisco ni sociable

qu'enaissi fuy de nueitz fadatz
sobr'un pueg au.

[«porque así fui hechizado de noche sobre una alta montaña».]

Y a continuación, en una estrofa impresionante afirma que jamás vio a la mujer que ama, ni sabe dónde vive, si en el monte o en el llano… La atmósfera de misterio y de vaguedad, acentuada por la idea de una dama desconocida (el tema del trovador Jaufré Rudel), hace de ésta una de las composiciones más cargadas de poesía de la lírica medieval. Lo admirable es que en los versos de Guilhem de Peitieu la lengua romance es sometida, por primera vez que sepamos, a la elaboración poética culta, y a pesar de ello tanto los recursos técnicos de versificación y rima, como la aplicación de la retórica y el empleo del idioma vulgar ofrecen una sorprendente perfección y revelan un consciente y delicado trabajo de artista. Sin tanteos ni inicios primerizos conocidos nos

hallamos, repentinamente, ante una poesía de forma acabada y correctísima y que encierra un mensaje poético y una vital experiencia. En Guilhem de Peitieu ya aparecen diseñados los cánones del amor cortés extramatrimonial, y el poeta, poderoso soberano, afirma que su dama —evidentemente de categoría mucho menos elevada que la suya— lo puede inscribir en el padrón de sus siervos.

Aproximadamente por los años en que concluía la vida del primer trovador conocido se iniciaba la producción del gascón Marcabrú (…1129-1150…), personaje que constituye el reverso de la medalla. Frente a la figura del condeduque aquitano, soez y soñador, blasfemo y adorador cortés, se eleva la de Marcabrú, de humildísimo linaje (expósito según una antigua fuente), que ante la blandenguería, el afeminamiento y el relajamiento de las costumbres de una sociedad que, según él, ha transformado el amor en adulterio y el valor en cobardía, adopta una actitud ceñudamente moralista que expresa en términos directos, contundentes y malhumorados y en un lenguaje crudo, lleno de sarcasmo, de ironía gruesa y de palabras y frases del vulgo, incluso malsonantes. Es una voz del pueblo que, a gritos, se impone desde la calle al salón del castillo y que fustiga y saca a relucir lo vergonzoso e inmoral: el amor libre y la cobardía de los caballeros que, olvidando su más sagrado deber, no toman las armas para luchar por Dios en Palestina y en España. Frente a la hipocresía y al adulterio, que hablan con un lenguaje pulido y elegante, el moralista popular habla como el pueblo: con refranes, dichos coloquiales, modismos bajos, palabras vulgares y obscenas. El innato ingenio poético de Marcabrú lo lleva a trazar imágenes atrevidas y a moverse con soltura en toda una simbología de abstracciones y personificaciones que recuerda algunos momentos de la predicación sacra.

Marcabrú escribe impulsado por una finalidad concreta y porque se cree en posesión de un mensaje que tiene que transmitir.

Por esta razón las ideas se acumulan en sus versos y el trovador se ve obligado a forzar éstos para dar cabida a aquéllas; y de este forcejeo con los conceptos y de la lucha del poeta con la técnica poética resulta una dicción hermética, de comprensión difícil y torturada que se denominará el *trobar clus* («versificación cerrada»). Por primera vez en la historia de las letras modernas aparece la poesía hermética, con conciencia de tal (Marcabrú dice que tiene por sabio al que en su poesía «adivina lo que significa cada palabra y cómo se desarrolla el asunto, pues yo mismo estoy en un aprieto al aclarar palabra oscura»), y más adelante veremos cómo se polemiza sobre este punto. La oscuridad de Marcabrú, su *trobar clus,* se debe principalmente a que el poeta se resiste a escribir una sola línea que no vaya cargada de sentido; es un hermetismo que no deriva de adornos retóricos ni de filigranas en la expresión, sino de una complicación de pensamiento, lo que en cierto modo recuerda el conceptismo de los poetas españoles de los siglos XVI y XVII.

Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn y la condesa de Día

Alrededor de la figura del trovador Jaufré Rudel, que versificó a mediados del siglo XII, se forjó, unas dos centurias después, una leyenda de extraordinario sentido poético. Según ella, Jaufré Rudel, príncipe de Blaya (en la orilla derecha del Carona, frente a Burdeos), se enamoró de la condesa de Trípoli, sin haberla visto nunca, sólo por las alabanzas que de ella oyó contar a los peregrinos, y le dedicó muchas poesías. A fin de verla, sigue la leyenda, el trovador se hizo cruzado, pero enfermó durante la travesía y fue desembarcado en Trípoli a punto de morir. La condesa corrió a su lado y lo tomó entre sus brazos; Jaufré Rudel recobró el sentido, dio gracias a Dios porque le había concedido ver a la dama antes de morir y expiró. La condesa, dolorida, ingresó en un monasterio. Este relato, que ha emocionado a los poetas de todos los tiempos (Petrarca, Uhland, Heine, Browning, Swinbur-

ne, Carducci, Rostand…), halló su origen no en un hecho real preciso (aunque el trovador, realmente, tomó parte en la segunda cruzada y en Oriente se deja de tener noticias de él en 1148), sino en el más característico y constante de sus temas poéticos; el amor lejano. Una vaga luz de misterio envuelve la lírica de Jaufré Rudel, poeta de la nostalgia, que desmaterializa la realidad e insiste repetidamente en el motivo de la lejanía y de la dama amada y nunca vista con los ojos corporales. El tema ya había sido tratado por Guilhem de Peitieu, como señalamos antes, pero en Jaufré Rudel se convierte en una obsesión poética, que para unos críticos es un vago sentimiento de una lejanía purificadera, para otros una concreta aspiración de cruzado que anhela Tierra Santa. La tristeza y la suave melancolía de este tema se reitera en la obsesionante repetición de la palabra *lonh* («lejos») en la más bella de las canciones de Jaufré, aquella que ha sido llamada acertadamente la primera canción moderna de la pura nostalgia y que se inicia con esta estrofa:

Lanquan li jorn son lonc en may
m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
e quan mi suy partitz de lay
remembra'm d'un'amor dé lonh;
vau de talan embroncx e clis
si que chans ni flos d'albespis
no'm platz pus que l'yverns gelatz.

[«Por mayo, cuando los días son largos, me agrada el dulce canto de los pájaros de lejos, y cuando me aparto de allí, me acuerdo de un amor lejano; voy de humor apesadumbrado y cabizbajo, de tal suerte que ni la poesía ni la flor del blancoespino me placen tanto como el invierno helado.»]

La poesía de Rudel asciende a una elevada delicadeza sin artificios ni sutilezas, con un vocabulario sencillo y que incluso fue tachado de pobre por los contemporáneos y resbala llanamente

en un clima de intimidad y recogimiento. Su arte, dice el poeta, lo ha aprendido de la naturaleza misma: «Bien tengo alrededor de mí a muchos maestros y maestras de poesía: prados y vergeles, árboles y flores, gorjeos, trinos y voces de pájaros…».

En el camino de la total pureza lírica, delicadamente iniciado en las seis canciones conservadas de Jaufré Rudel, hallamos a Bernart de Ventadorn (…1150-1180), el primero de los líricos amorosos de la literatura trovadoresca y uno de los más egregios poetas medievales. De humilde linaje, Bernart de Ventadorn hizo de la poesía una profesión, y gracias a ella convivió en las fastuosas cortes de Ventadorn, de Leonor de Aquitania y de Enrique II de Inglaterra y en la del conde de Tolosa, para retirarse, al final de su brillante carrera, a un monasterio de la orden del Cister. Una poesía exclusivamente dedicada al amor, que respira auténtica sinceridad, en tono melancólico y nostálgico, y escrita con una diáfana claridad de estilo y de conceptos, determinan la lírica de Bernart de Ventadorn. Cuando este gran poeta nos habla de sus penas o de sus alegrías, de su turbación o de sus aspiraciones, aunque emplee una terminología que ya fue usada por sus antecesores o por sus contemporáneos, nunca nos imaginamos que repita fórmulas ni que incida en tópicos manidos, sino que somos arrastrados a creer que sus estados de ánimo responden a una realidad y que sus palabras son sinceras, ya que es el mismo trovador quien insiste en su sinceridad. Para Bernart de Ventadorn de un amor auténtico ha de surgir una poesía también auténtica y, al propio tiempo, excelente. Si él es uno de los mejores trovadores, nos dice con una franqueza en la que no hay que imaginar soberbia ni vanidad, es porque nadie es mejor amador que él: «No es maravilla si canto mejor que cualquier otro poeta, pues el corazón me arrastra más que a los demás hacia amor y estoy mejor hecho a su mandato». Sin la sinceridad la poesía nada vale, y si se finge el amor, jamás se hará una poesía perfecta: «Poco vale la poesía si el canto no surge de dentro del

corazón, y el canto no puede surgir del corazón si en él no hay leal amor». La argumentación del trovador, que en estos y en otros pasajes no menos significativos expone lo que podríamos llamar su actitud frente a la poesía, es clara y concluyente. Mientras otros trovadores contemporáneos —los del *trobar ric,* de quienes hablaremos luego— cifran la esencia de su arte en una pura elaboración técnica que, en demanda de una emoción producida por la belleza y la armonía formales, prescindía o relegaba a segundo término la emoción íntima y subjetiva, Bernart de Ventadorn limita su temática a la experiencia amorosa, apartando de su repertorio géneros anecdóticos o circunstanciales, y a pesar de ello sin caer jamás en la monotonía a lo largo de sus cuarenta poesías. En un estilo elegante, mesurado, sin estridencias ni visible aparato retórico, nos va desarrollando los temas tradicionales del amor cortés —severidad de la dama, timidez del enamorado, nostalgia en la lejanía, angustias, lágrimas, penas, súplicas, alegrías, júbilo— con encantadora sencillez lograda con un arte exquisito. Como los grandes poetas, Bernart de Ventadorn posee el secreto que le permite transmitimos intacto y lleno de sugerencias su mensaje poético, que llega a nosotros manteniendo todo el valor de su nostalgia, de sus alegrías y de sus penas y revelándonos la oscilación de su actitud amorosa, ora contemplativa, ora sensual, incluso dentro de una misma poesía.

Para Bernart de Ventadorn del amor sincero nace el *joi* («júbilo, alegría») del poeta, que da tal sentido y tal valor a su vida que en ello consiste su mayor tesoro y su única razón de ser, pues, nos dice, quien no siente amor en el interior de su corazón es como si estuviera muerto. El *joi* del amor, al propio tiempo, se infunde por cuanto rodea al enamorado; para él todo se transforma en belleza: el invierno en primavera, la nieve en flor. Y la naturaleza toda participa del *joi* del poeta: el ruiseñor con su canto, la alondra con su vuelo. Él ha logrado hacemos llegar con todo su valor y con diáfana claridad, llena de luz y de limpieza, la emo-

ción de la ascensión jubilosa y el descenso de una alondra que cruza el cielo en unos versos que más tarde imitará Dante:

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra'l rai,
e que s'oblid'e's laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veya jauzion,
maravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no'm fon.

[«Cuando veo la alondra mover sus alas de alegría contra el rayo del sol y que se desvanece y se deja caer por la dulzura que le llega al corazón, ¡ay!, me entra una envidia tan grande de cualquiera que vea alegre, que me maravillo de que al instante el corazón no se me funda de deseo.»]

En sus momentos de júbilo, el corazón del poeta transmuda *y* desconcierta la naturaleza de las cosas sensibles, y el paisaje invernal se transforma en la más exuberante primavera. Esta idea, que será cara a los trovadores del *trobar ric,* constituye uno de los inolvidables aciertos de Bernart de Ventadorn:

Tant ai mo cor pie de joya,
tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
me par la frejura,
c'ab lo ven et ab la ploya
me creis l'aventura,
per que mos pretz mont'e poya
e mos chans melhura.
Tan ai al cor d'amor
de joi e de doussor,
per que'l gels me sembla flor

e la neus verdura.

[«Tengo mi corazón tan lleno de alegría que todo me lo transfigura: el frío me parece flor blanca, roja y amarilla, pues con el viento y la lluvia me crece la ventura; por este motivo mi mérito aumenta y asciende y mi poesía mejora. Tanto amor tengo en el corazón, tanta alegría y dulzura, que el hielo me parece flor y la nieve verdor.»]

Vemos cómo el frío y el hielo se convierten en flores de abigarrados colores para el poeta, que en este momento no está empleando imágenes retóricas sino revelándonos cómo su alegría y su amor se imponen sobre la naturaleza y la doblegan a su estado de ánimo. El ensimismamiento, la dulce nostalgia, la alegría y la ternura son las típicas notas de la poesía de Bernart de Ventadorn y las expresiones más genuinas de su emoción. Se inclina ante los mandatos de su dama «así como la rama se tuerce hacia donde el viento la empuja», y en su presencia tiembla «de miedo como la hoja contra el viento». El elemento vegetal de la naturaleza y el viento, muchas veces ambos juntos y contrapuestos, poseen un encanto especial en la poesía de Bernart de Ventadorn, y logran sensaciones de nostalgia, como ésta, conseguida en cuatro versos

Can la frej'aura venta
deves vostre pais,
vejaire m'es qu'eu senta
un ven de paradis…

[«Cuando sopla el aura fresca desde vuestro país, me parece que siento un viento de paraíso.»] Esta «aura fresca» de Bernart de Ventadorn mantiene una adjetividad real que se opone a la artificiosidad de su contemporáneo Arnaut Daniel, que nos hablará del «aura amarga».

Contemporánea del gran poeta es una delicadísima poetisa, la *trobairitz* condesa de Día, que tal vez se llamó Beatriz. Sus cinco canciones constituyen la manifestación de uno de los más apasio-

nados y delicados temperamentos poéticos de la lírica femenina medieval. Su cancionero es un eco de los desdenes amorosos que recibe esta noble señora que anhela hacer de sus brazos la almohada de su enamorado, al que dice

eu l'autrei mon cor e m'amor,
mon sen, mos huoills e ma vida.

[«le entrego mi corazón, mi amor, mi juicio, mis ojos y mi vida».] En estos dos apasionados versos, la entrega de los ojos a la persona amada es una nota maravillosa al lado de lo que tiene un valor más convencional. En una ardorosa canción que tiene aspecto de misiva (parecida a una heroida de Ovidio), la condesa de Día supone orgullo y veleidad en los desprecios de que su amigo la hace objeto, y a fin de atraerlo invoca con toda valentía los méritos que puede aducir para hacerlo suyo, y al lado de la excelencia, la nobleza y el leal corazón exclama que de algo tiene que servirle su hermosura.

El hermetismo en la poesía trovadoresca y Arnaut Daniel

Desde el punto de vista puramente estilístico, a poco de iniciada la literatura trovadoresca vemos cómo los poetas se clasifican en dos bandos opuestos por lo que se refiere al modo de expresión: el *trabar leu* y el *trobar clus*. Los mismos trovadores, conscientes de esta dualidad, son los primeros en encasillarse ellos mismos en alguno de estos bandos e incluso en señalar o atacar a los que pertenecen al opuesto. Es un hecho extraordinariamente significativo que en lengua vulgar y en el siglo XII exista una poesía lírica en la que el problema del estilo preocupe constantemente y sea debatido y desmenuzado con suma atención y verdadero interés.

El *trobar leu* significa literalmente «versificación sencilla», o «poesía fácil, ligera, llana», con lo que queda suficientemente definido y precisado su estilo: llaneza en la expresión, facilidad de

comprensión por parte del auditorio o del lector, ausencia de recursos estilísticos complicados, de palabras de doble sentido o de uso poco corriente; pensamiento diáfano discretamente ornamentado. El lector, como el auditorio de antaño, sigue los conceptos sin que le surjan dificultades ni le sorprendan osadías ni singularidades de expresión. El poeta, por su parte, ha de tener la suficiente personalidad o estar en condiciones de transmitir tal mensaje poético que le impidan caer en la vulgaridad o en la dicción insulsa. Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn y la condesa de Día son ejemplos típicos y característicos de *trobar leu*.

Frente al *trobar leu* se encuentran unas modalidades de poesía hermética que los trovadores denominaban de distintas formas, principalmente *trobar clus* (literalmente «versificar cerrado») y *trobar ric* («trovar rico, exuberante»), expresiones que denotan la dificultad, singularidad o rebuscamiento de una poesía. A las denominaciones citadas los trovadores no vincularon una especial modalidad de la poesía hermética, pero nosotros las aprovechamos para designar dos tipos de arte. Denominamos, pues, *trobar clus* a la poesía cuyo hermetismo estriba en el empleo de una dicción que nos parece —y que pareció a los contemporáneos de los trovadores que la cultivaron— fundamentalmente enigmática debido a un recargamiento excesivo de conceptos, a un abuso de la agudeza y de la complicación expresiva y a una especie de forcejeo entre los ideales del poeta y la rígida versificación provenzal, lo que degenera en oscuridad, acrecentada a su vez por el empleo de un lenguaje, de tono popular y bajo que nos cuesta llegar a entender literalmente. Este *trobar clus* propiamente dicho aparece en los primeros tiempos de la poesía trovadoresca y tiene su principal representante en Marcabrú, autor del que ya hemos tratado.

El hermetismo del *trobar ric,* en cambio, obedece a razones muy diversas y produce un arte muy distinto. La preocupación de los poetas que lo cultivan se centra substancialmente en la be-

lleza de la forma, la sonoridad de la palabra, la sugestión del sonido, la selección de un vocabulario, apartado no tan sólo del lenguaje del vulgo, sino también del corriente; las rimas son de difícil hallazgo, la dicción retumbante y el modo de expresarse artificioso y afiligranado, todo ello aun en detrimento del contenido.

Es digno de tener en cuenta que así como el *trobar clus* se origina entre poetas realistas, popularizantes y de humilde condición, que abominan del amor cortés y que moralizan malhumoradamente, el *trobar ric* es de carácter aristocrático, acepta totalmente los postulados del amor cortés y le tiene sin cuidado moralizar. El *trobar leu,* por su parte, limita en cierto modo las posibilidades del poeta, ya que el amor cortés presupone unas situaciones y unos problemas tan reducidos en número y tan estrictamente codificados, que su repetición, en estilo llano, comporta fatalmente la caída en el tópico y en el lugar común si el poeta que lo cultiva no es de la dimensión y de la delicadeza de un Jaufré Rudel o un Bernart de Ventadorn. Los poetas que no son geniales, pero sí ingeniosos, hallan en el retorcimiento del *trobar ric* la salvación de su individualidad y si bien no son capaces de decir cosas nuevas llanamente, pueden salir airosos diciendo de un modo novísimo cosas viejas.

Esta bifurcación que existe en la lírica trovadoresca desde sus primeros tiempos, oponiendo a la escuela sencilla las escuelas herméticas, halla su origen y parte de su explicación en determinado aspecto de la enseñanza de la retórica en las escuelas medievales. Se enseñaba en ellas que existen dos procedimientos para el ornato de la obra literaria: el *ornatus facilis,* basado en el empleo de las figuras retóricas, y el *ornatus difficilis,* en el de los tropos retóricos. Las características señaladas por los preceptistas del siglo xn para ambas clases de ornatos muestran una evidente relación entre el *facilis,* llamado también *sermo levis, y* el *trabar leu, y* el *difficilis y* la poesía hermética de los trovadores.

Las primeras manifestaciones del *trobar ric* o hermetismo preciosista se encuentran en las poesías del trovador Raimbaut d'Aurenga (Raimbaut, conde de Orange, que escribió entre 1150 y 1173). Su característica principal es el virtuosismo. Raimbaut d'Aurenga juega con las rimas difíciles y con las palabras de varios sentidos a fin de conseguir un arte refinadísimo y apartado del vulgo. Convencido de la excelencia de su propia poesía, se mantiene en una actitud elevada y de menosprecio hacia los que versifican para ser escuchados por el vulgo y que usan términos que puede comprender el pueblo bajo. Su posición es la de un aristócrata que escribe para un reducido círculo de iniciados de su misma clase ante los cuales fanfarronea humorísticamente y deja escuchar sus sorprendentes y desmesuradas hipérboles. Con su innegable ingenio Raimbaut d'Aurenga suple su ausencia de problemas y la falta de contenido emocional de su obra. Estructura sabiamente la métrica de sus poesías, halla expresiones inéditas, traza imágenes osadísimas y sabe poner en juego toda una serie de elementos de alto valor poético. Recordábamos, páginas atrás, cómo Bernart de Ventadorn, presa del júbilo, trasmudaba y desconcertaba la naturaleza de las cosas sensibles y convertía el invierno en primavera. Un estado de ánimo similar hace escribir a Raimbaut d'Aurenga unos versos en los que aparece el más irreal de los paisajes:

Er resplan la flors enversa
pels trencans rancx e pels tertres.
Quals flors? Neus, gels e conglapis,
que cots e destrenh e trenca,
don vey morz quils, critz, brays, siscles
pels fuels, pels rams e pels giscles;
mas mi te vert e jauzen joys,
er quan vey secx los dolens croys.

[«Ahora resplandece la flor inversa por los cortados riscos y por los cerros. ¿Qué flor? Nieve, hielo y escarcha, que escuece, aprieta y corta; por lo que veo muertos los quiebros, gritos, gorjeos y silbos en las hojas, en las ramas y en los renuevos; pero el júbilo me mantiene mozo y feliz ahora cuando veo escuálidos a los viles malvados.»]

Nos hallamos frente a una nueva concepción del arte, que sólo ha podido surgir al ponerse en contacto la más alambicada retórica con el espíritu minoritario de unas cortes refinadas. En la evolución de la poesía provenzal hacia un arte preciosista encontramos, tras el aristócrata conde de Aurenga, la obra de un auténtico profesional de la poesía, que vivía de ella y para ella, Giraut de Bornelh (...1165-1199...), considerado por sus contemporáneos «el maestro de los trovadores». Giraut de Bornelh es un poeta magníficamente dotado: domina toda clase de recursos métricos y retóricos, posee un lenguaje depurado, elegante y emotivo, y la rima se le ofrece con sorprendente naturalidad en verdaderos laberintos de versos brevísimos organizados en complicadas estructuras estróficas. En Giraut de Bornelh pesa de un modo obsesionante el problema del estilo, sobre todo el de la claridad y el hermetismo en poesía, que son su Escila y Caribdis, entre los que navega constantemente. La técnica culta y la técnica sencilla constituyen para él dos polos opuestos, entre los que de hecho no sabe cuál preferir, si bien su obra conservada cae, aun a pesar de sus propias manifestaciones, en el primer lado. Nos habla de que la gente le reprocha su hermetismo, de que su auditorio le exige un esfuerzo encaminado a conseguir una mayor claridad, de que está dispuesto a escribir de un modo que lo entiendan hasta los niños, de que le gusta que sus versos alcancen la popularidad. Pero por otro lado afirma que la mejor canción es aquella que no se entiende la primera vez, que no existe nadie en el mundo capaz de hacer más filigranas que él, que le gusta emplear vocablos que no todos saben penetrar y que le apena es-

cribir poesía fácil y llana. En todo ello hay un evidente compromiso entre la tendencia innata del poeta —la poesía culta— y su afán por popularizarse o sencillamente la necesidad de ganarse la vida. Cuando abiertamente defiende la poesía hermética, Giraut de Bornelh demuestra cuáles son sus preferencias y nos lega una especie de manifiesto poético:

Mas per melhs assire
mo chan
vauc cercan
bos motz enfre
que son tuch chargat e ple
d'us estranhs sens naturals
e no sabon tuch de cals.

[«Para asentar mejor mi canción voy buscando buenas palabras, sujetándolas con el freno, las cuales todas están cargadas y llenas de un extraño sentido natural que no todos saben cuál es.»]

Es realmente sorprendente este modernísimo concepto del valor emotivo y sugeridor de la palabra poética, idea que se enlaza con la opinión que tiene Giraut de Bornelh del arte como un saber poético que fatalmente, por su sutileza, degenera en oscuridad, pues nos dice de su canto

c'aissi l'escur com ebenh:
mo trabar ab saber prenh!

[«Porque así lo oscurezco como ébano: con ciencia fecundizo mi trovar.»]

Ahora bien, Giraut de Bornelh, poeta que hace tales manifestaciones, tomó parte en un debate poético con Raimbaut d'Aurenga en el que éste defiende la poesía hermética y aquél la sencilla. Se trata de la primera polémica literaria en lengua vulgar, y

tan importante acontecimiento tuvo lugar probablemente en las navidades del año 1170.

En este debate Giraut de Bornelh es interpelado por Raimbaut d'Aurenga, el cual le pregunta por qué critica la poesía hermética, a lo que el primero responde que la poesía sencilla y llana es más estimada y apreciada. Así nace la discusión, en la que el señor de Aurenga hace afirmaciones muy tajantes: su arte jamás será alabado por los necios, los cuales no distinguen lo que tiene valor de lo que carece de él, y prefiere que no adquiera popularidad porque lo vulgar nunca fue cosa digna. Frente a esta actitud minoritaria, Giraut de Bornelh sostiene que la única remuneración a que puede aspirar la poesía es ser conocida y apreciada por todos. La tesis que defiende este trovador en el debate está en contradicción con la mayoría de su obra conservada, y ello no es preciso explicarlo suponiendo una «conversión» de Giraut del estilo hermético al llano, sino más bien como una concesión al rey a cuya corte se dirige en aquel momento el trovador, Alfonso II de Aragón, autor de algunas poesías pro vénzales y declarado partidario del *trabar leu*.

Lo importante es que el fenómeno poético y el problema del estilo se han convertido en materia de discusión, en la que los trovadores defienden su personal concepción del arte. Otro trovador, Peire d'Alvemha (…1150-1180…), tímido en sus intentos renovadores del estilo, tiene, en fecha imprecisa, una poesía que viene a ser una especie de manifiesto literario en el que, en términos poco claros para nosotros, contrapone el viejo trovar al nuevo, en lo que tal vez haya que ver una defensa del estilo de Marcabrú.

Tras Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh el *trobar ric* se ha consolidado, ha sido aceptado en las cortes y en los medios literarios y va a hallar su más alta manifestación en la obra del trovador Arnaut Daniel (… 1180-1200…), uno de los más interesantes y personales poetas de la Edad Media. En las diecinueve

poesías conservadas de Arnaut Daniel advertimos una real superación de los intentos anteriores; el poder de la palabra poética se eleva a una notable altura y se da un significativo sentido a la forma externa de la dicción, a través de la cual, casi exclusivamente, el trovador construye su mundo irreal. Ello sólo es explicable en el momento en que una lírica ha superado la madurez y se encuentra en un círculo vicioso en el cual es difícil decir algo nuevo.

En algunos pasajes de Arnaut Daniel sorprendemos afirmaciones en las que el poeta alude a su actitud creadora y a sus intenciones literarias. Dice el trovador que para competir con el canto de los pájaros «forjo y limo palabras de valor con arte de Amor», expresión en la que, para designar la creación poética, emplea términos tomados del lenguaje de los artífices y artesanos, ya que tanto «forjar» como «limar» designan, en su acepción inmediata, dos actividades de la labor del herrero y del joyero. La materia poética es como el adorno o la joya que deben ser trabajados cuidadosamente, embellecidos con maestría y repasados a conciencia. Toda irregularidad debe ser «limada» y apartado todo elemento que pueda bastardear el trabajo: «Debo hacer, por encima de todos —escribe el poeta—, una canción de tan bella construcción que no haya en ella palabra falsa ni rima suelta». En otra ocasión es en la carpintería donde Arnaut Daniel busca ejemplo para explicar su labor poética: «En esta melodía graciosa y alegre hago palabras y las acepillo y desbasto, y serán verdaderas y ciertas cuando haya pasado la lima». De acuerdo con estos conceptos se halla la exacta definición del arte de Arnaut Daniel dada por Dante, que llamó al trovador el *miglior fabbro del parlar materno* («mejor *artífice* del hablar materno»).

El resultado de este trabajo de pulimento y de cuidado de la palabra se advierte al punto en la poesía de Arnaut Daniel. En primer lugar se establece como regla el uso de la *rima cara,* o sea la consonancia difícil y que produce sorpresa en el lector, hasta

tal punto que no pocas veces las rimas se imponen a la expresión de las ideas, y éstas van apareciendo como constreñidas o llamadas por la sonoridad de vocablos raros o bellos; y es esta misma sugestión de la rima difícil o poética lo que en muchos casos lleva a Arnaut Daniel a felices hallazgos y a la creación de un clima profundamente irreal y lleno de las más extraordinarias resonancias. Mediante el uso casi constante de la *rima cara* y, en menor escala, de la aliteración, Arnaut Daniel da a la estrofa una pomposa y solemne sonoridad, acrecentada por la alternancia de rimas agudas y llanas sabiamente combinadas.

Petrarca reparó en el *dir strano e bello* (la «dicción extraña y bella») de Arnaut Daniel. En efecto, su vocabulario es rebuscado y original, en demanda de singularidades poéticas y sorpresas. Constantemente emplea vocablos que o no habían aparecido anteriormente en los trovadores o tenían un sentido distinto. Su dicción extraña se advierte, por ejemplo, cuando dice que por el amor de su dama «mil veces al día bostezo y me desperezo», o cuando afirma que su corazón «arde y se agrieta», o nos habla de la «alegría que abrocha su esperanza». La «dicción extraña», en su misma originalidad y en su vigor expresivo, fácilmente pasa a «dicción bella», como quiso damos a entender Petrarca al juntar estos dos adjetivos. La dislocación de conceptos, en vista de una expresión singular, da momentos felices a la poesía de Arnaut, como en aquel envío, dirigido al trovador Bertrán de Born, donde dice que «el sol llueve»:

Bertran, non ere de sai lo Nil
mas tant de fin joi m'apoigna
tro lai on lo soleills ploigna,
tro lai on lo soleills plovil.

[«Bertrán: no creo que desde el Nilo jamás tan pura alegría me llegue, hasta allí donde el sol se hunde, hasta allí donde el sol llueve.»] El dislocamiento sintáctico producido al dar un sujeto

desgajado de sí mismo al verbo impersonal «llover» es un recurso poético que Arnaut Daniel repetirá en uno de sus mayores aciertos, cuando dice que

l'amors qu'inz el cor mi plou
mi ten chaut on plus inverna.

[«El amor que me llueve dentro del corazón me tiene caliente donde más invierna.»] ¡Qué cerca estamos del *Il pleure dans mon cœur comme ilpleut sur la ville,* de Verlaine!

La más fastuosa sonoridad y la más brillante dislocación de una palabra, a fin de suscitar una maravillosa sugerencia, se halla en dos versos en los que Arnaut, para ponderar la excelencia de su dama, dice:

qu'en liei amar agr'ondra·l reis de Dobra
o celh cui es l'Estel'e Luna-pampa.

[«porque en amarla tendría honra el rey de Dover (el de Inglaterra) o aquel de quien son Estella y Pamplona.»] Tras la solemne aliteración del primer verso, en el segundo el rey de Navarra es aludido poéticamente con la asociación de la estrella y la luna al citar las ciudades de Estella y Pamplona, ésta convertida artificiosamente en la retumbante *Luna-pampa.*

La asociación de ideas, o mejor dicho la sugerencia de conceptos no expresados mediante la combinación de sonoridades, es una de las características más curiosas de la «dicción rara y bella» de Arnaut Daniel. Nos explicamos la afición que tuvo Petrarca a nuestro trovador cuando advertimos, o sospechamos, escondida entre sus versos, a una misteriosa y vaguísima dama llamada Laura, cuyo nombre Arnaut Daniel nunca escribe, pero que llega clara y distintamente a nuestros oídos. En un verso que se hizo famoso dice el trovador: *leu sui Arnautz qu'amas l'aura.* El que oye cantar por vez primera este verso o lo lee sin fijar mucho la atención, cree entender que Arnaut habla de su amor por Laura, cuando en realidad el trovador, para hacemos ver las contradic-

ciones en que se halla sumido, dice simplemente: «Yo soy Arnaut, el que acumula el aura», o sea el viento. Al principio de una de las más conocidas canciones de Arnaut Daniel reaparece la sugestión: *L'aur' amara,* o sea «el aura amarga», el viento áspero, tan irreal como parece real *lafrej' aura* de Bernart de Ventadorn que antes comentábamos, pero que ahora nos hace pensar en la existencia de una dama que llevó el nombre de la que más tarde inmortalizaría Petrarca.

Con la creación de la sextina, que comúnmente se atribuye a él, Arnaut Daniel introdujo en la lírica un género de una complicación suma y que da la impresión de ser un pueril rompecabezas, pero cuyo valor poético, si bien nos fijamos, estriba en la sucesiva y ordenada aparición de las mismas palabras al final de los versos de cada una de las seis estrofas, con matices distintos y en hábil y forzada combinación con el pensamiento. No en vano Petrarca y Fernando de Herrera se aprovecharon de esta complicadísima invención de Arnaut Daniel.

En el fondo de todo su arte, Arnaut Daniel considera la forma, en su más exagerada elaboración intelectual, como un instrumento expresivo de su mundo en el que el poder máximo se halla en la palabra poética escogida y modelada con el mayor de los cuidados, ya que, para él, la palabra es un símbolo cargado de sugerencias y lleno de poder expresivo. La poesía ha llegado a un límite de cerebralismo y de filigrana que impide otras experiencias. La lírica amorosa provenzal, rodeada de un mundo irreal y convertida en pura resonancia gracias a Arnaut Daniel, no evolucionará más allá, y los trovadores que vengan después de este egregio poeta, aunque en muchas ocasiones aprovecharán sus hallazgos y su técnica, tendrán que vincularse al estado de la lírica trovadoresca anterior a su aparición.

El sirventés en Guilhem de Berguedán y Bertrán de Born

El sirventés político, tan distinto de la lírica amorosa, halla sus primeras manifestaciones importantes en la literatura trovadoresca gracias al singular carácter de dos señores feudales que, mediante la poesía, defienden su personal actitud y atacan a sus enemigos. Son éstos el catalán Guilhem de Berguedán y el lemosín Bertrán de Born. Con ellos la ira da a la poesía de los trovadores una autenticidad que sólo en contadas ocasiones logró darle el amor.

Guilhem, primogénito del vizconde de Berguedán (en el condado de Cerdaña), es el prototipo de señor feudal sin escrúpulos de ninguna clase, altanero, orgulloso, cínico, sensual, capaz de homicidios y de estupros. En su obra literaria, escrita entre 1170 y 1192 aproximadamente, la poesía se convierte en un instrumento de sus pasiones, sin detenerse ante las más crueles palabras ni ante los términos más soeces. En constante enemistad con su rey, Alfonso II de Aragón, forma bandería al lado de barones turbulentos sublevados contra la corona, satiriza de la manera más cruel y despiadada a su vecino Pere de Berga —a cuya esposa dedica poesías amorosas y de cuyo amor se envanece poniendo al marido en el más bochornoso de los ridículos—, dice todo el mal que puede del magnate Pons de Mataplana, y, según antiguos testimonios, asesina con sus propias manos al vizconde Ramón Folch de Cardona. La biografía de Guilhem de Berguedán es una pintoresca novela de traiciones, sangre, desvergüenzas y de descomedido orgullo feudal. Se dice que, desterrado a consecuencia del asesinato del vizconde de Cardona, se refugió en las casas de sus parientes y amigos, pero que todos acababan por desprenderse de tan molesto huésped, pues, abusando de la hospitalidad, burlaba a sus mujeres, hijas o hermanas. Lo impresionante es ver reflejada esta singular personalidad en sus poesías, descaradas y altivas, en las que el trovador no tan sólo no hace nada para disimular su ruindad sino que se enorgullece de ella.

Las tonadas de las cancioncillas tradicionales sirven a Guilhem de Berguedán para que sus poesías denigratorias adquieran una rápida popularidad, por esta razón dice que inicia una canción en «melodía vieja y antigua», o echa mano de estribillos de cantos de muchachos o de coplillas insultantes, como la que repite al final de cada estrofa de un violento ataque contra Pons de Mataplana:

A, marques, marques, marques,
d'engans etz farsitz e pies!

[«¡Ay, marqués, marqués, marqués, estáis lleno y embutido de engaños!»]

Y con estas palabras va subrayando ideas tan peregrinas como es bendecir las piedras contra las que el de Mataplana se rompió tres dientes, burlarse de su brazo contrahecho, aconsejar que no se viaje con él de noche, o, peor aún, que no se duerma la siesta en su proximidad. Otras muchas poesías tiene contra este mismo personaje, siempre llenas de cinismo y de los más soeces insultos; pero llega un momento en que Pons de Mataplana muere guerreando contra los sarracenos, y entonces se hace patente la profunda humanidad de este desvergonzado Guilhem de Berguedán, que dedica a su enemigo un lamento en el que lo llora sinceramente, se arrepiente del mal que ha dicho de él, manifiesta que hubiera deseado estar a su lado para acudir en su auxilio cuando el enemigo acabó con su vida, y finalmente le desea un buen lugar en un singular paraíso donde quiere que sea colocado entre Carlomagno y Oliveros y rodeado de juglares y hermosas damas, curiosa mezcla de paraíso caballeresco y de Mahoma.

Bertrán de Born es un poeta de recia personalidad y de delicado gusto poético. Nacido en el castillo de Autafort, entre 1135 y 1140, del cual se convirtió en señor absoluto tras expulsar a su hermano, Bertrán de Born, después de una vida abismada en conflictos políticos y guerreros, acabó sus días en la abadía de

Dalón, en la que también se había refugiado Bernart de Ventadorn. Como barón aquitano, Bertrán de Born estaba sujeto al señorío de Enrique II de Inglaterra, duque consorte de Aquitania, pero se hizo partidario de su hijo, Enrique el del *Cort Mantel,* llamado «el joven rey», que mantenía guerra civil contra aquél, tal vez instigado, o por lo menos animado, por el trovador. Muerto el joven rey, Bertrán de Born ve sus dominios conquistados por el rey de Inglaterra, obtiene su perdón y se siente atraído por Ricardo Corazón de León, al que intenta indisponer con su padre y procura promover una nueva guerra civil. Más tarde el trovador lamentará que no haya estallado la guerra entre los reyes de Francia e Inglaterra y cantará con elogio a Ricardo por su intervención en la cruzada. Esta biografía inquieta y turbulenta se manifiesta con todo su ardor, con sus filias y sus fobias, en la obra poética de Bertrán de Born, compuesta de unas cuarenta poesías. La pasión política y los afanes guerreros son las notas más destacadas de este poeta, también característico señor feudal, que une, a un desmesurado orgullo, un viril concepto de la vida que le lleva a desear constantemente el estruendo bélico, la lucha encarnizada, el colorido del alarde militar, y a despreciar la paz, que identifica más de una vez con la cobardía. Acertadamente Dante consideró a Bertrán de Born el cantor de las armas por antonomasia.

Aparte de su actitud política, lo que más llama la atención en la obra de este trovador es su gusto por la guerra. Supo ver en la belicosidad y en el combate una serie de valores literarios que no habían sido advertidos por los demás trovadores, pero que constantemente ponían de relieve los cantares de gesta franceses. Bertrán de Born nos dice que le complace ver «quebrar lanzas, partir escudos, hendir yelmos bruñidos, dar golpes; hombres hendidos del busto hasta las bragas, lanzas clavadas en los costados y en el pecho; los caballos de los muertos y de los heridos vagando errabundos, cercenar cabezas y brazos, muertos con los flancos atra-

vesados por astillas de lanza…». En estos términos es evidente el recuerdo de pasajes similares muy repetidos en los cantares de gesta, que insistían en descripciones realistas de batallas que el trovador pudo cotejar con lo que vio con sus propios ojos al tomar parte en asedios y combates. Gracias a ello entra en la poesía trovadoresca un elemento renovador, que contrasta con la afición a lo delicado y apacible que hasta entonces había dominado.

Bertrán de Born, a fin de que haya guerra, que es lo que le place, y movido por su propio interés, siempre está dispuesto a promover la enemistad y sembrar la discordia entre los barones poderosos. En su robusta y maravillosamente expresada poesía intenta sublevar a los barones aquitanos contra Enrique II, a los provenzales contra Alfonso de Aragón, al rey de Francia contra Inglaterra, al joven Rey contra su hermano y contra su padre, y luego contra éste a Ricardo Corazón de León. Dante Alighieri recoge este aspecto cuando en el *Infierno* nos presenta al trovador con la cabeza separada del tronco porque separó al padre del hijo. La poesía amorosa de Bertrán de Born, si bien transparenta cierta falta de sentimiento, es personal y distinta de la tónica normal de los trovadores. A cada paso se entrevé el poeta ingenioso, que no quiere incidir en el tópico gastado y que recurre a originales procedimientos, siempre de un gusto delicadísimo, para manifestar un amor que nos parece que estaba muy lejos de sentir.

A la sombra de los grandes trovadores

La canción privativamente amorosa, que llega a su máxima perfección en Bernart de Ventadorn, seguirá siendo el núcleo más importante de la poesía trovadoresca. Ello no significa que el sirventés deje de cultivarse, al contrario, se divulga como portavoz y elemento de propaganda de la política de soberanos y grandes señores, o incluso llega un momento en que sorprendemos un fenómeno muy similar a las modernas «campañas de prensa» cuando, al caer prisionero de Carlos de Anjou el infante

don Enrique de Castilla, hermano de Alfonso el Sabio, en 1268, piden su libertad o protestan airadamente por su encarcelamiento los trovadores Paulet de Marselha, Bertolomé Zorzi, Calega Panzán, Folquet de Lunel, Austorc de Segret y Cerverí, cada uno de los cuales escribe, independientemente, un sirventés sobre este hecho.

Después de Bernart de Ventadorn hay que confesar que pocas veces hallamos en la canción amorosa rasgos personales y una vibración auténtica, dejando aparte el caso singular de los poetas del *trobar ric*. En el cuantioso número de trovadores que escriben desde mediados del siglo XII hasta finales del XIII sólo de tarde en tarde se encuentran notas personales y características, momentos logrados y hallazgos líricos afortunados en medio de una tupida selva de medianías y de repetidores de lugares comunes. Las fórmulas poéticas consagradas, los cánones del amor cortés y un léxico convencional pesan fuertemente sobre cientos de canciones amorosas que no por incidir en tópicos dejan de ofrecemos una forma correctísima ni de revelar un arte maduro.

Richart de Berbezilh (…1140-1163…), que residió un tiempo en la corte de don Diego López de Haro, señor de Vizcaya, es un poeta notable por sus comparaciones, por regla general zoológicas, que dan a sus canciones un encanto particular en el que resuenan los ecos de las pintorescas y maravillosas ficciones de los bestiarios medievales. Leones, ciervos, elefantes, osos y la mismísima Ave Fénix forman el cortejo animalístico de este ingenioso trovador, cuyas comparaciones influyeron en Petrarca.

Del trovador Folquet de Marselha, que versificó entre 1179 y 1200, fecha en que ingresó en la orden del Cister, y que murió en 1231 siendo obispo de Tolosa, han llegado hasta nosotros unas veinticinco poesías. En ellas, aun en los momentos en que celebra el amor de altas damas, como la bizantina Eudoxia Comnena, señora de Montpeller, abuela de Jaime I el Conquistador, se advierte una línea de pensamiento llena de distinciones dialéc-

ticas, con premisas y conclusiones lógicas del más puro escolasticismo, y una nota fundamentalmente erudita que le lleva a engastar en sus versos máximas de Séneca y pensamientos extraídos de los tratados amorosos de Ovidio y a aplicar los procedimientos de la escolástica a lugares comunes trovadorescos. Juega hábilmente con la antítesis y los conceptos eruditos y sutiles, intentando dar a la teoría del amor cortés una explicación lógica y sabia, al propio tiempo que traza artificiosas alegorías, silogismos, aparentes paradojas y personificaciones con finalidad moral. Su figura ha pasado a la posteridad enjuiciada diversamente, pues mientras la *Cansó de la Crozada* (**véase pág. 190**) nos pinta con tétricas tintas su labor episcopal y llega a decir que «más parece Anticristo que mensajero de Roma», Dante lo sitúa en el *Paraíso* entre los *spiriti amanti* del Cielo de Venus y en el tratado *De la elocuencia vulgar* cita una de sus canciones como ejemplo de construcción excelentísima.

Las elegantes y armoniosas canciones de Arnaut de Maruelh (hacia 1180) ceden en originalidad e interés a sus epístolas amorosas en verso —llamadas *salutz,* «salutaciones»—, género que tal vez él inventó. Hay en ellas una galante y mesurada pasión que, más que nada por la intimidad a que se presta todo género epistolar, por ficticio que sea, nos da unas notas más sinceras que las que generalmente hallamos en la canción. En estas epístolas encontramos momentos de gran belleza, como la siguiente letanía amorosa:

solehs de marz, ombra d'estiu,
roza de mai, ploia d'abriu,
flors de beutat, miralhs d'amor,
claus de fin pretz, escrins d'onor,
mas de do, capdels de joven,
cims e razitz d'ensenhamen,
cambra de joi, loes de domnei…

[«Sol de marzo, sombra de verano, rosa de mayo, lluvia de abril, flor de hermosura, espejo de amor, llave de real mérito, urna de honor, hospedería de liberalidad, guía de juventud, cumbre y raíz de discreción, cámara de gozo, morada de donaire…»] Los rasgos que hasta ahora se encontraban repartidos en las canciones de amor se recogen en este tipo de epístolas, que de esta suerte ofrecen una curiosa novedad en la poesía trovadoresca. Arnaut de Maruelh cultivó también el género denominado *ensenhamen,* enseñanzas que se centran primordialmente en el concepto de cortesía, o sea del conjunto de cualidades que hacen perfectos al hombre o a la mujer. Con ello este trovador viene a convertirse en una especie de maestro de la sociedad aristocrática, que propugna para las damas virtudes como la generosidad, la discreción, el sentido alegre de la vida, la belleza, la conversación agradable, etcétera.

Más que por la importancia de su obra, el trovador catalán Guilhem de Cabestanh es famoso por la leyenda que las antiguas biografías provenzales tejieron en tomo a su figura. Enamorado de Saurimonda, esposa de Ramón de Castell-Rosselló, la celebraba con tal apasionamiento que el marido, hombre cruel y poderoso, decidió vengarse sanguinariamente de ambos. Hizo matar al trovador y ordenó que le extrajeran el corazón, que lo asaran y lo guisaran con pimienta; y así se lo

hizo servir a Saurimonda. Una vez ésta lo hubo comido, Ramón le dijo que era el corazón de Guilhem de Cabestanh, y la dama contestó: «Señor, tan bueno es el manjar que me habéis dado que nunca más quiero comer otro alguno», y dio fin a su existencia arrojándose por un balcón. Se trata de una leyenda, al parecer de lejana ascendencia oriental, que durante los siglos XII al XIV se extendió por países de lengua italiana, provenzal, francesa y alemana.

El arruinado caballero Raimón de Miraval (…1180-1216…) es autor de canciones en las que, en forma elegante y fácil, anali-

za sus desdichadas pasiones amorosas y la maldad e inconstancia de las mujeres. Sobre Gaucelm Faidit (…1185-1220…) las antiguas biografías nos han transmitido una historia pintoresca: de origen juglaresco, cantaba horriblemente mal, y perdió toda su fortuna jugando a los dados. Esclavo de la comida y del vino, era de extraordinaria gordura, y su mujer, *soldadera* de profesión —especie de juglar femenino—, llegó a engordar aún más que él. Sus amores con damas de la alta nobleza tienen un tono clasificable entre los cuentos de Boccaccio y los *vaudevilles* franceses. Sus canciones, de las que se han conservado aproximadamente setenta, son siempre de una discreta dignidad y de refinada elegancia. Gaucelm Faidit es el profesional típico de la poesía, que construye con magistral perfección, adorna graciosamente el pensamiento y repite la más pura ortodoxia del amor cortés. Si se quiere cifrar en un solo poeta lo esencial de la poesía amorosa trovadoresca, Gaucelm Faidit es el más indicado; no obstante, carece de verdadera personalidad y ño logra superar la más discreta y correcta de las medianías.

El ingenio, la fantasía y la originalidad destacan en la simpática obra de Peire Vidal (…1180-1205…), hijo de un peletero de Tolosa. Estuvo en las cortes de su conde Ramón V, de Alfonso II de Aragón —príncipe por el que sintió un extraordinario afecto—, de Alfonso VIII de Castilla, de Barral del Bauz, vizconde de Marsella; tomó parte en la cuarta cruzada, se halló en Malta, en Chipre y en algunas cortes italianas, y, según su antigua biografía, «fue uno de los hombres más locos que han existido». La leyenda se enseñoreó de su figura y nos lo presenta disfrazándose de lobo y perseguido por perros al cortejar a una dama llamada Loba de Puegnautier (tema tomado por Valle-Inclán para su *Cuento de abril)*. El mismo tono legendario tiene la versión que hace que Peire Vidal, en Chipre, se case con una griega de la que se rumoreaba que era nieta del emperador de Constantinopla, por lo que el trovador llevaba armas imperiales, se hacía llamar

emperador y a su mujer emperatriz. Estas pintorescas historias hallan su razón de ser en la misma obra de Peire Vidal, el cual en más de una ocasión gusta de trazar, con feliz ingenio, su propia caricatura, exagerando y parodiando su propio carácter de un modo simpático y divertido. Poeta de extraordinaria verbosidad, de una agudeza pronta y fácil, logra un estilo propio e inconfundible al alternar la sensatez con la locura y al saber mantenerse en el sentido de la realidad y la más exaltada fantasía. Sus estupendas baladronadas tienen el tono propio de las ingeniosidades de los bufones convertidas en un arte especial y válido, como cuando en una poesía que sólo tiene la finalidad de mendigar un caballo a uno de sus protectores, dice:

Cant ai vestit mon fort ausberc doblier
e cent lo bran que·m det En Gui l'autrier,
la terra crola per aqui on vau…
d'ardimen vail Rotlan et Olivier…

[«Cuando me visto mi fuerte coraza doble y me ciño la espada que el otro día me dio Guy, la tierra tiembla bajo mi paso… en valentía valgo lo que Roldán y Oliveros…»] Poeta siempre correcto y buen conocedor de los recursos de su arte, incluso en sus reflexiones amorosas hace patente su característica pomposidad. Peire Vidal es de los pocos trovadores que han cultivado la poesía patriótica, y en este sentido sorprendemos un auténtico sentimiento en estos versos:

Ab Valen tir vas me l'aire
qu'eu sen venir de Proensa:
tot quant es de lai m'agensa,
si que, quan n'aug ben retraire,
eu m'o escouren rizen
e'n deman per un mot cen:
tan m'es bel quan n'aug ben dire.

[«Con el aliento aspiro el aire que siento venir de Provenza: todo lo de allí me gusta de tal modo que cuando oigo hablar bien de aquella tierra escucho sonriendo y por cada palabra pido cien: tanto me complace oír hablar bien de Provenza.»]

Peire de Vic, más conocido con el nombre de *lo monge* de Montaudón (…1180-1213…), pueblecillo del que era prior, es una especie de clérigo vagante que nos trae una nota ingeniosa, colorida y realista. Escribió una galería caricaturesca de trovadores contemporáneos suyos, llena de intención malévola y no exenta de gracia y de aciertos en algunos juicios literarios; la cierra presentándose a sí mismo y confesando que ha dejado a Dios por la carne de cerdo. Escribió dos *tensos,* o debates, con Dios, el cual se muestra de una condescendencia suma con el monje y quita toda importancia a sus justificados escrúpulos. Otra de sus ingeniosas composiciones, que se desenvuelve en el cielo y entre los santos, versa sobre la conveniencia de que las mujeres usen afeites para embellecerse el rostro. Gran fama adquirieron los *enugs* y *plazers* del monje de Montaudón, género de poesía en el que el trovador enumera las cosas que le molestan o que le agradan, abundante en notas de vida íntima y de costumbrismo.

Con Raimbaut de Vaqueiras (…1155-1207…) la poesía provenzal se enriquece con un trovador de un gusto exquisito, de una facilidad desconcertante y de una elegancia nueva. Sin ser una figura genial ni estar en posesión de un temperamento poético de gran altura, Raimbaut de Vaqueiras deja un sello de notable personalidad y una lograda perfección en los múltiples y diversos géneros y estilos a que se dedica. Nacido en Provenza, vivió mucho tiempo en Italia, sobre todo en la corte de Bonifacio I de Monferrato; tomó parte en la cuarta cruzada y verosímilmente viajó por España. Raimbaut de Vaqueiras busca por todas partes nueva inspiración para su bien construida poesía, tanto si se trata del arte más refinado como de los géneros populares y tradicionales. Su estancia en Italia le dio pie para escribir un gra-

cioso y agilísimo debate con una moza que le responde en genovés.

La máxima expresión de poesía cortesana y galante se halla en su *Carros,* delicioso torneo de damas, en el que las señoras monferratesas se deciden a declarar la guerra a la marquesa Beatriz; tras muchos preparativos y alardes belicosos, la hermosa señora derrota y desbarata en un momento el ejército enemigo. Se trata, pues, de una refinadísima galantería, claro espejo de una sociedad elegante y fastuosa. La habilidad de este trovador en el manejo del lenguaje y de una estrecha técnica poética se pone de manifiesto en su *estampida* —género de origen francés y primordialmente musical— *Kalenda maya,* en la que la insistencia de la rima y la dignidad del léxico producen una suave y sabia majestad. Se atribuye a Raimbaut de Vaqueiras, quien posiblemente viajó por España, una deliciosa *cantiga de amigo* al estilo gallego-portugués, que, sea quien fuere su autor, incorpora un elemento fresco y juvenil a la poesía trovadoresca:

Oy, aura dolza, qui vens deves lai
on mon amic dorm'e sojorn'e jai,
del dolz aleyn un beure m'aporta i!
La boca obre, per gran desir qu'en ai.
Et oy, Deu d'amor!
Ad hora'm dona joy et ad hora dolor!

[«¡Ay, brisa suave que vienes de donde mi amigo duerme, mora y descansa, tráeme una bocanada de su dulce aliento! Abro la boca por el gran deseo que tengo de recibirlo. ¡Ay, Dios de amor! ¡Tan pronto me produce gozo como dolor!»]

El trovador Arnaut Catalán —sobre cuyo origen lo único seguro que se sabe es que no nació en Cataluña, como hizo creer su apellido— es autor de once poesías, escritas hacia 1220. Más que sus canciones amorosas y corteses, en las que celebra a Beatriz de Saboya y a Leonor de Tolosa, nos interesan su inspirada

oración religiosa —tipo no frecuente entre los trovadores— y sus agudos debates, en los que va de la más delicada galantería al chiste grueso y escatológico.

En el paso del siglo XII al XIII hay que mencionar algunos trovadores menores, como Peire Raimón de Tolosa, Guilhem Ademar, Cadenet, Gaucelm de Pueicibot, Perdigón —éste muy admirado por los poetas italianos, pues fue imitado por Chiaro Davanzati, Giacomo da Lentino y Guido delle Colonne—, Guilhem de la Tor y los más considerables Aimeric de Belenoi y Aimeric de Peguilhán, discretos y elegantes.

En la segunda mitad del siglo XII destacan Uc de Saint Circ, Daude de Pradas, Bertrán d'Alamanón y los italianos Bonifaci Calvo, Lanfranc Cigala, Perceval Doria, Luquet Gateluz, Bertolomé Zorzi, etc., cuya producción en lengua provenzal es una clara prueba de lo mucho que había arraigado la literatura trovadoresca en Italia.

Valor representativo tienen las catorce poesías de Guilhem Montanhagol (…1233-1258…), en las que deja notar su disconformidad con la dominación francesa y el poder eclesiástico, y en las que se apunta una nueva concepción del amor, que pretende conciliar con una rígida moral cristiana. Es algo nuevo en la poesía trovadoresca oír conceptos como el siguiente: «Los enamorados deben servir al amor con toda su voluntad, pues amor no es pecado, sino una virtud que convierte a los malvados en buenos, y a los buenos en mejores, y pone al hombre en camino de obrar bien en toda ocasión, y del amor deriva la castidad». Nos encontramos, pues, frente a un amor concebido como virtud en el sentido religioso, no cortés ni caballeresco, en el que se rechaza lo mundano y sensual, lo cual indica que falta poco para la característica actitud del *stil nuovo* italiano, presentido o preparado en parte en la obra de Guilhem Montanhagol.

La sátira de Peire Cardenal

La poesía provenzal sufre un duro golpe en los tiempos de la cruzada contra los albigenses, del repliegue de la casa de Barcelona por tierras occitanas y de la invasión francesa. Gran número de trovadores huyen del mediodía de las Galias y se refugian en las cortes de España y de Italia; Bernart Sicart de Maruéjols lamenta en un sentidísimo sirventés el nuevo estado de cosas recordando con nostalgia tiempos mejores.

En estos momentos aparece uno de los más considerables trovadores provenzales, Peire Cardenal, de Veilhac, llamado «el Juvenal del Puei de Nostra Dona», en el cual se une la descarnada poesía moralista de Marcabrú con el vigor y la grandeza de Bertrán de Born. Su producción abraza un largo período de tiempo, de 1216 a 1271, y, fundamentalmente satírica y fustigante, se distribuye en tres aspectos: sátira política, sátira social y sátira moral.

Hombre de profunda religiosidad, rayana en el misticismo, Peire Cardenal no puede tolerar la corrupción de los clérigos, contra la cual se yergue con una fuerza poderosísima que no repara ni en la acritud ni en la verdad descarnada. Ello, según el trovador, es una consecuencia del relajamiento de las costumbres de los malos tiempos en que le ha tocado vivir, y lo dice bien claramente: «Reyes, emperadores, duques, condes, barones y con ellos los caballeros solían regir el mundo; ahora veo que los clérigos poseen su señorío con robos, con traiciones y con hipocresía… nunca oí decir que Dios hubiese tenido peores enemigos desde el tiempo antiguo». Junto con los clérigos, son blanco de los ataques de Peire Cardenal los franceses, los ricos y los poderosos que abusan de su poder olvidando a Dios y a sus semejantes. En un sirventés dedicado, como otros muchos, a desarrollar estos conceptos, escribe:

Tartarassa ni voutor
no sent plus leu carn puden

com clerc e prezicador
senton on es lo manen…
frances e clerc an lauzor
de mal, car ben lor en pren;
e renovier e trachor
an tot lo segl'eissamen.

[«Ni el milano ni el buitre huelen más pronto la carne podrida que los clérigos y los predicadores huelen dónde está el rico… los franceses y los clérigos se complacen en el mal, porque de ello les viene provecho, y los usureros y los traidores también dominan el mundo.»]

Pero todo ello no es simplemente negativo; Peire Cardenal no tan sólo señala los males y los defectos, sino que muestra a sus oyentes el recto camino de la honradez y la virtud. En estas ocasiones es cuando, apartada su indignación y pospuesto su mal humor, deja paso a un lenguaje familiar, coloquial, directo y popular en el que tienen cabida los modismos y refranes. Y no es raro que, por este camino, llegue a momentos de dulzura, piedad y amor al prójimo: «Dios verdadero, lleno de dulzura, Señor, sed nuestro sanador; guardad a los pecadores del dolor infernal y del tormento; desatadlos de los pecados en que están presos y encadenados y otorgadles verdadero perdón con verdadera confesión».

No obstante, Peire Cardenal no siempre habla en estos términos. Una de sus composiciones más impresionantes, y a la que difícilmente se le puede hallar parecido, es el sirventés en el que el trovador discute con Dios, echándole en cara sus secretos designios. El problema de la predestinación se plantea aquí con una crudeza y una irritación tales que en toda la composición parece bordearse la blasfemia y el más terrible desacato contra la Providencia. A pesar de todo ello es innegable que se trata del canto de un alma torturadísima y desesperada ante lo que cree, con ra-

zón o sin ella, inmoralidad y relajamiento, ausencia de fe y de caridad, que le llevan a dudar de la divina justicia. El trovador llega a decir que cree que Dios es injusto con los cristianos cuando trata de destruirlos y de condenarlos, que hay que pedirle cuentas si no nos abre las puertas de su corte, y maldice el haber nacido. Tengamos presente que el poeta respira en un mundo de excomuniones y entredichos, en el que es difícil saber si se vive en la ortodoxia o en la herejía, en que se abaten principios que parecían firmes y en que la guerra y la bandería causan profundos estragos. Comprendemos toda su tragedia en estos conmovedores versos:

Senher, merce no sia,
qu'el mal segle trabalhei totz mos ans
e gardatz me, si·us plai, dels turmentans.

[«Señor, por piedad, ¡que ello no ocurra!, que todos mis años los he sufrido en este mundo perverso; defendedme, si os place, de los demonios torturadores.»]

En cuanto al amor, la actitud de Peire Cardenal es semejante a la de Marcabrú. Abomina del amor cortés, de los tópicos pasionales de los trovadores y de la pasividad de los maridos. Ello le lleva a celebrar vivir sin amor y a informamos de que en él no halla cabida ningún lugar común de la canción amorosa: «No traiciono ni hago traicionar, ni temo a traidora ni a traidor, ni que un violento celoso me odie; ni rindo necio vasallaje, ni soy herido ni derribado; no soy encarcelado ni robado, ni hago larga espera; ni digo que estoy gobernado por el amor, ni que me ha sido hurtado el corazón; ni digo que muero por la más hermosa, ni que la bella me hace languidecer; ni la suplico, ni la adoro, ni le presto homenaje», etc. Aquí Peire Cardenal ha ido enumerando la serie de frases corteses y amorosas y los conceptos más manidos de la poesía de los trovadores para negar tener relación alguna con ellos. Todo ello desemboca, como es natural, en un

fuerte misoginismo, rasgo que también sorprendimos en Marcabrú. «La una tiene un amante —dice Cardenal— porque es de alto linaje; la otra hace lo propio porque se muere en la pobreza; la otra tiene un viejo y dice que es muchachita; la otra es vieja y tiene un joven amigo; la otra porque no tiene capa de bruneta, y la otra, que tiene dos, hace lo mismo.»

Peire Cardenal predica y moraliza en un mundo deshecho y entre una sociedad pervertida. Su voz sólo es escuchada por curiosidad o en atención a su ingenio y a su arte, pero no logra llevar por buen camino al auditorio, que en determinadas ocasiones ni acierta a entenderle (en un momento de indignación exclama: «Ahora dirán que explique mi sirventés a la gente, como si hablara en lengua bretona, que nadie la entiende»). Él mismo, en una composición narrativa que denomina *Fábula,* en la que desarrolla un apólogo de origen oriental que se había divulgado en ejemplarios moralizadores de predicadores, nos describe su posición frente al mundo: sobre una ciudad cayó una lluvia que tenía la especial virtud de volver locos a cuantos alcanzaba; todos los habitantes, menos uno que se hallaba dentro de su casa, se mojaron. Cuando éste salió a la calle encontró a todos sus conciudadanos haciendo mil extravagancias, y al verle proceder de un modo sensato se burlaron de él y lo persiguieron llamándole loco. Ésta es la imagen del mundo: lo sensato es amar y temer a Dios, pero ello se da en tan pocos hombres que la mayoría, llenos de vicios y pecados, tildan de loco y maltratan al único virtuoso que queda. Peire Cardenal es este virtuoso loco en un mundo lleno de sensatos viciosos.

Los últimos trovadores

En la segunda mitad del siglo XIII la poesía provenzal trovadoresca nos ofrece sus últimas manifestaciones genuinas. Las tierras del mediodía de las Galias han sido teatro de la cruzada contra los albigenses, con lo cual no tan sólo se han ido desmoronando los antiguos estados occitánicos y sus cortes, abriéndose al influ-

jo francés, sino que al propio tiempo una serie de conceptos esenciales de la poesía trovadoresca se han hecho sospechosos de herejía y de inmoralidad (como dato curioso se sabe de un proceso inquisitorial en el que se pregunta al acusado, con el fin de acumular cargos sobre él, si ha leído poesías de Guilhem Figueira, autor de un virulento sirventés contra Roma). Como ya señalamos antes, en la obra de Guilhem Montanhagol se desfiguraba el concepto del amor cortés (**véase pág. 257**), y ya reparamos hasta qué punto en las poesías de Peire Cardenal hallaba eco un momento político y espiritual decisivo para los destinos de los países occitanos.

En las cortes italianas la poesía provenzal sigue repitiendo sin dificultades los temas de los trovadores clásicos, con cierta tendencia a una evolución que se efectuará claramente cuando, en fecha muy próxima, los italianos cultos se resuelvan a adoptar su propia lengua como vehículo literario. Por otro lado, las cortes de los reyes de Aragón y de Castilla, siempre abiertas a los trovadores provenzales, acogen gustosas a los poetas que emigran de la Galia meridional, al propio tiempo que en las de los primeros no deja de cultivarse la auténtica poesía provenzal, a lo que ayudan las similitudes que entonces existían entre el idioma de los trovadores y el catalán, y en las de los segundos convive con ella la elegante y peculiar lírica gallegoportuguesa.

Entre una serie de medianías y de adocenados repetidores de lugares comunes, entregados más que nada al sirventés político, las últimas manifestaciones de la lírica trovadoresca genuina se hallan cifradas en la obra de dos poetas, de extensísima producción cada uno de ellos, Guiraut Riquier y Guilhem de Cervera, narbonés y catalán respectivamente, en los cuales, por diversas razones, no se advierte el tono trágico y elegiaco de Peire Cardenal. La corte de Alfonso el Sabio de Castilla para el primero y las de-Jaime el Conquistador y Pedro el Grande para el segundo, ofrecen un ambiente de paz, de consideración y de respeto que

les permite entregarse de lleno a la labor de escribir versos y más versos sin ninguna clase de temor y con holgada comodidad.

Guiraut Riquier tiene completa conciencia de que vive una época decadente, en la que ya han caducado las fórmulas poéticas clásicas, siente una auténtica nostalgia por los tiempos de los grandes trovadores, y al hablarnos de sus facultades poéticas exclama con amargura: «¡Pero he llegado demasiado tarde!». En la primera época de su producción Guiraut Riquier se halla vinculado a sus modelos clásicos y repite los conceptos del amor cortés no sin imprimirles cierto sello personal y en una forma elegante y discreta. Pero luego se despierta en él una verdadera afición por la poesía didáctica, moral y sobre todo religiosa, que en cierto modo anuncia lo que será la escuela poética de Tolosa, artificial sucesora de la lírica trovadoresca.

Es de suma importancia la *Suplicatió* que en 1274 Guiraut Riquier dirigió al rey Alfonso X, donde, en más de ochocientos versos provenzales, le pide que él, legislador y poeta al mismo tiempo, establezca una clara distinción entre trovador y juglar. La composición es interesante por sus referencias a las diversas clases de personas que daban vida a la juglaría; y va seguida de una *Declarado,* también en provenzal, que, aunque firmada por el rey castellano, es indudablemente obra del propio Riquier, sin duda recogiendo la opinión expresada oralmente por el monarca. En ella se establece que se reserve el nombre de *bufón* a los titiriteros o individuos que exhiben animales; el de *juglar* a los que cantan poesías ajenas en las cortes; el de *trovador* a los que componen canciones, baladas y en general poesía amorosa, y *doctores de trovar* a los que se dedican a la poesía didáctica, o sea de enseñanza y finalidad moral.

Entre la gran diversidad de géneros cultivados por Guiraut Riquier, destacan sus pastorelas, de las que quedan seis que, aunque escritas en el lapso de tiempo que se extiende entre los años 1260 y 1282, siempre ponen en escena a la misma pastora y for-

man una especie de novelita en seis capítulos. Es encantador advertir cómo los años pasan no sólo sobre el trovador sino también sobre su simpática interlocutora: en la primera la pastora tiene novio, en la quinta ya está casada y va acompañada de su hijita; en la sexta, viuda y pretendida por un viudo cargado de familia, su hija es ya lo suficiente mayor para que el trovador la corteje como antaño hizo con su madre. En un diálogo vivo, rápido y lleno de agilidad, esta gentil e ingeniosa pastora se pasa más de veinte años rehusando con agudeza y coquetería las galanterías de Guiraut Riquier.

El trovador catalán Guilhem de Cervera, llamado también Cerverí de Girona, desarrolló su actividad entre los años 1250 y 1280. Original en sus ideas, gracioso y agudo en la expresión, hábil artista del lenguaje, versificador extraordinario, moralista de un estilo propio y personal, Cerverí, en su extensa y diversísima producción poética —ciento catorce composiciones líricas, cinco narrativas y una larga colección de proverbios—, constituye una especie de colofón o resumen de la literatura provenzal clásica. Los principales géneros poéticos que durante tres siglos le dieron vida tienen en Cerverí la última manifestación, tanto por lo que se refiere al *trabar leu* como al *trabar ric*. Hombre de fino sentido poético, tiene un talento especial para adaptar géneros tradicionales o populares y busca temas incluso en las deliciosas *cantigas de amiga* gallegoportuguesas, que incorpora a su repertorio provenzal. Al lado de composiciones de tipo tradicional —sus baladas, sus danzas, su *peguesca* (o «tontería»), su *gelasesca* (canción de malmaridada), su *espingadura,* su *viadeira* (canción de camino paralelística)— hallamos afiligranadas y complicadísimas poesías, del estilo más culto y refinado que imaginarse pueda, en las que la rima difícil y poco frecuente, una cuidada selección del léxico y un constante juego de asociaciones de ideas y de conceptos sutiles ponen de relieve sus excepcionales dotes.

La escuela poética de Tolosa

La decadencia de la poesía provenzal clásica es un fenómeno evidente a principios del siglo XIV. Se ha llegado al agotamiento de los temas poéticos y de los recursos estilísticos, han desaparecido las cortes que tanto esplendor le dieron en los límites de su dominio lingüístico genuino, se han lanzado sobre ella acusaciones de herejía y de inmoralidad, y ha ido perdurando en tierras extranjeras en las que, con la sola excepción de Cataluña, pronto tendrá que dejar paso al cultivo de la lírica en las lenguas propias de cada país. En el mediodía de las Galias, al iniciarse el trescientos, se han hecho raros los juglares y ha desaparecido virtualmente el trovador, o sea el poeta profesional, que vive de sus versos y que tiene una categoría social únicamente por su arte. Un cuarto de siglo después de la muerte de Guiraut Riquier y de Cerverí de Girona se puede afirmar que ha fenecido la poesía trovadoresca.

Pero es entonces cuando un grupo de ciudadanos de Tolosa, la capital del Languedoc que antaño fue un importante foco trovadoresco, emprenden la tarea de resucitar la poesía provenzal en su lengua propia y en su misma cuna. Son unos burgueses tolosanos quienes en 1323 fundan la llamada *Sobregaya Companhia deis set trobadors de Tolosa,* consistorio que organiza unas justas poéticas en las que anualmente se dan premios a composiciones en verso. Es de notar, primeramente, que ello supone que la poesía ha pasado de manos de los profesionales a las de aficionados, *dilettanti,* pues los que concurran a estas justas, que perdurarán hasta muy entrado el siglo XV, serán mercaderes, burgueses, notarios, algún noble, etc. En segundo lugar se trata de un movimiento literario en el que se da primacía a la lírica moral y a la religiosa a fin de evitar los peligros del amor cortés y que ha sido iniciado y será mantenido por la burguesía. Observemos que, contemporáneamente, también es la burguesía la que en Italia constituye el *stil nuovo* con un auténtico sentido renovador y con una fresca y real vibración lírica. La escuela de Tolosa no logra adelantar ni

un solo paso en la historia de la poesía y no nos da nada interesante ni personal. Aferrada nostálgicamente a la tradición trovadoresca, de la que le estaba vedada por razones morales y religiosas la esencia misma, no hace más que intentar un parcial y arqueológico (retrógrado, en fin) resurgimiento de la poesía de los trovadores. La lengua provenzal ha evolucionado y ha ido perdiendo su pureza: se está olvidando la declinación nominal, varía la conjugación y el léxico tiende a dejar de ser preciso. Frente a este estado de cosas el consistorio de Tolosa, a fin de juzgar con criterios fijos y estables las poesías que se presentan a las justas para obtener los premios, ordena la redacción de un código de leyes gramaticales y poéticas, tarea que encomienda a Guilhem Molinier. Éste escribió una extensa obra titulada *Las leys d'amors,* de la que hizo tres redacciones entre 1328 y 1355. En este tratado los trovadores clásicos constituyen el más preciado modelo poético, tanto por lo que se refiere a la lengua, de la que se citan como autoridades, como a los recursos retóricos. En realidad se trata de una amplificada adaptación de los preceptos de Donato y de Prisciano con elementos, principalmente en la última redacción, de San Isidoro, de Brunetto Latino y de Albertano de Brescia. *Las leys d'amors* tienen un gran valor por constituir una amplia gramática y una extensa retórica destinadas a la creación literaria en lengua vulgar, y porque ayudan en algún punto a la comprensión de los trovadores de la buena época.

Dentro de la sofocante serie de poetas de la escuela de Tolosa, sin ingenio ni personalidad, merecen ser mencionados el fraile Raimón de Cornet (1324-1341), que cultivó gran variedad de géneros y cuya mayor originalidad reside en su complicada y pueril versificación, y el rosellonés Joan de Castelnou (mediados XIV), autor de poesías y tratados gramaticales. Cuando uno repara en que estos poetas son contemporáneos de Petrarca advierte hasta qué punto la escuela de Tolosa constituye una experiencia

fracasada desde su nacimiento y un artificial retomo, sin vida ni misión, a unos moldes ya caducados.

La lírica provenzalizante en Cataluña

Cuando anteriormente tratábamos de algunos de los trovadores nacidos en Cataluña, como Guilhem de Berguedán, Guilhem de Cabestanh o Cerverí, evitábamos, como es lógico, considerarlos como pertenecientes a la literatura catalana, por la sencilla razón de que se trata de poetas que no escriben en su lengua vernácula sino en una extranjera, el provenzal. Precisamente por ser el catalán una lengua distinta de la de los trovadores, fue un catalán, Raimón Vidal de Besalú, quien, en el paso del siglo XII al XIII, escribió una gramática para aprender el provenzal poético, *Las razós de trobar,* la más antigua de las gramáticas en lengua neolatina (en la que se encuentra esta magnífica definición de la poesía: «trovar y cantar son el impulso de todas las gallardías»).

En el siglo XIV las condiciones cambian. La tradición de los trovadores clásicos, sin cortapisas de orden religioso, moral y político, pudo perdurar en las cortes catalanas del sur de los Pirineos con mayores posibilidades y libertad que en el Languedoc o Provenza, gracias, principalmente, a la protección que otorgaban a las letras los reyes de Aragón y condes de Barcelona. A finales del siglo XIII y principios del XIV se cuentan algunos poetas cultos catalanes, recogidos algunos de ellos en un cancionero procedente de Ripoll, sobre los que pesa el influjo trovadoresco, principalmente el de Cerverí, patente en las formas popularizantes, en las danzas, en las rimas difíciles y en la complicación conceptual. De entre ellos vale la pena de recordar los nombres del rey Jaime II, de una reina de Mallorca y del Capellá de Bolquera y hacer mención de una graciosa canción anónima puesta en boca de una monja descontenta de su estado que se expresa en términos propios de malmaridada.

Al crearse las justas de Tolosa concurrió a ellas una serie de poetas catalanes y varios fueron premiados: Ello dio como resultado una consciente adecuación y aceptación de las normas gramaticales de *Las leys d'amors* tolosanas por parte de los poetas cultos catalanes, debido a lo cual quedó durante un siglo cerrado el paso a la lengua catalana en la expresión poética aristocrática, mientras la prosa se escribía en genuino catalán. Nace de este modo en los centros literarios catalanes un concepto de lengua poética, extranjera y arcaica a la vez, pues tiene como modelos a los trovadores clásicos.

La lírica en lengua francesa

La primitiva poesía lírica en lengua francesa, o lengua de oíl (como se la llamaba en oposición a la lengua de oc, o provenzal), se suele dividir, en cuanto a su origen o procedencia, en dos grupos, entre los cuales no son raras las interferencias. Existe, desde luego, un considerable caudal de géneros de clara procedencia provenzal trovadoresca, como son la canción amorosa, el alba, la pastorela, los debates poéticos (llamados también *jeux partís* y *tengons),* etc. Se trata de una lírica cortesana de importación, cultivada por los *trouvéres,* nombre que toman los trovadores en francés, en la que en algunos casos apenas notamos algo más que un traslado de la técnica y las ideas dominantes de los provenzales a otra lengua.

Al lado de estos géneros de importación se rastrea la existencia de ciertos tipos de poesía tradicional seguramente autóctona, que ha tenido que ser reconstruida por la crítica a base, sobre todo, de los *refrains* o estribillos ajenos que aparecen intercalados en poesías de los siglos XIII y XIV, y que en muchos casos parecen ser restos fragmentarios de poesías más antiguas. El carácter de estos estribillos, su estilo y sus temas dominantes hacen que deba considerarse la poesía de que fueron desgajados como de tipo tradicional y diverso al de la culta elaboración trovadoresca. Sin embargo, no siempre lo que a los críticos de finales del siglo XIX

pareció un resto de poesía primitiva puede ser dado definitivamente como tal. Las famosas *chansons de toile* o *chansons d'histoire,* por ejemplo, canciones para acompañar el trabajo femenino y hacerlo más llevadero, varias de las cuales se han conservado intercaladas en el relato de novelas en verso como los romans de *Guillaume de Dole* y *de la Violette* (**véase pág. 219**), parece que no son de gran antigüedad ni de procedencia tradicional, sino simplemente un recurso arcaizante inventado por los autores de las novelas con la finalidad de dar ambiente a relatos situados en tiempo pasado, y que por lo tanto no son anteriores al año 1200.

Uno de los primeros trouvères franceses es Gace Brulé, que floreció a finales del siglo XII y principios del XIII y fue protegido por varios personajes de alta categoría. Gace Brulé es un poeta que va de la alegría a la tristeza, de la esperanza a la desesperación, contrastes hábilmente expresados en sus versos, en los cuales apunta alguna vez un tierno sentimiento de la naturaleza. En la corte de Godofredo de Bretaña, Gace Brulé, champañés de nacimiento, escribió aquella simpática canción que empieza:

Les oisillons de mon païs
ai oïz en Bretaigne;
a lor chant m'est il bien a vis
qu'en la douce·Champaigne
les oï jadis
se n'i ai mespris
Ils m'ont en si dous penser mis
qu'a chançon fere me sui pris
tant que je parataigne
ce qu'Amours m'a lonc tens promis.

[«He oído en Bretaña los pajarillos de mi país, y por su canto me pareció que, si no me engaño, ya los oí en otro tiempo en la dulce Champaña. Me han hecho caer en tan dulce deseo que me

he puesto a hacer una canción a fin de obtener lo que Amor me prometió hace tanto tiempo.»]

Ocasionalmente, con motivo de su cautividad en Alemania, el rey Ricardo Corazón de León escribió una triste y sentida *retruenge* de la que se conserva una versión provenzal y otra francesa.

Curiosa es la personalidad de Guiot de Provins, mezcla de monje y juglar y que, educado en Arles, contribuyó a la difusión de la poesía provenzal por el norte de Francia. Su *Biblia* es un extenso poema en octosílabos que constituye una terrible diatriba contra la sociedad de su tiempo, y en ella hay momentos que la actitud moralista parece confundirse con la juglaresca y degenera en la sátira mordaz, llena de gruesa gracia. En su obra lírica consigue cierto refinamiento en los temas corteses. El noble caballero Conon de Béthune, amigo de Bertrán de Born, participante destacado en la cuarta cruzada y que murió hacia 1220, es un poeta gracioso y vehemente, con rasgos sinceros y personales. Es curiosa su canción en la que se justifica desenfadadamente de las burlas de que había sido objeto en la corte, por parte de la reina, a causa de los dialectalismos artesianos de su lenguaje.

La ternura y la melancolía son notas características de la producción poética de Guy, gobernador del castillo de Coucy, denominado *le Châtelain de Coucy,* cuya fama se debe, más que a sus versos, a la leyenda del corazón comido por la dama del enamorado, de la que ya hemos tratado en páginas anteriores (**véase pág. 219**). Este noble poeta logra, en algunos momentos, felices hallazgos expresivos, como cuando afirma que el amor lo ha convertido en «rey de la locura» o en la bella imagen del niño que intenta vanamente coger una estrella.

A principios del siglo XIII compone sus canciones un *trouvère* de poco relieve, Gontier de Soignies, originario del Hainau. Si aquí se menciona es porque en una de sus poesías se burla del

francés con acento castellano que había puesto de moda la reina Blanca de Castilla entre las damas de la corte. El poeta empieza:

Li xours comence xordement:
xors est li siecles devenus
et xort en sont toutes les gens…
Chanteis, vos ki veneis de cort,
la xorderie por lou xort!

[«El día empieza sordamente y el siglo se ha vuelto sordo; sordas son todas las gentes y el mundo está sordo y perdido… ¡Cantad, los que venís de la corte, la sordera para el sordo!»]

La noble figura de Thibaut de Champagne, o sea Teobaldo I, rey de Navarra de 1234 a 1253, año de su muerte, ocupa un lugar destacado en la lírica francesa de su tiempo. Jefe de la cruzada de 1235, los versos que escribió para alentar la caballeresca empresa tienen una grave autenticidad y un noble fervor. Su poesía amorosa es finamente cortesana y se adorna con una brillante y pomposa retórica, que en algunos momentos parece augurar lo que será la lírica áulica francesa de los siglos XIV y XV, principalmente cuando se entretiene en abstracciones y personificaciones. La alegoría de la «cárcel de amor», que gozará de tanta y tan larga fortuna, nos aparece con la frescura y la espontaneidad de lo nuevo en estos versos:

De la chartre a la clef Amors
et si i a mis trois portiers:
Biau Senblant a non le premiers,
et Biautez cele enfet seignors;
Dangiers a mis en l'uis devant,
un ort, felon, vilain, puant,
qui mult est maus et pautoniers.
Cil troi sont et viste et hardi:
mult ont tost un home saisi.

[«Amor tiene las llaves de la cárcel, y ha puesto en ella tres porteros: Hermoso Rostro se llama el primero y ha dado el señorío a Belleza. Delante de la entrada ha puesto a Peligro, un sucio, traidor, villano y repugnante que es muy malvado y miserable. Los tres son astutos y osados y muy pronto aprisionan a un hombre.»] La elegancia y la ironía de Thibaut de Champagne se hacen manifiestas en sus dos graciosas pastorelas, muestras características de la adaptación francesa de este género provenzal y en las que la contraposición entre la actitud aristocrática y el mundo rústico es marcada e intencionada. Thibaut de Champagne es el típico poeta de salón, preciosista, hábil e ingenioso en su arte, siempre depurado y señorial. En sus canciones abundan las comparaciones animalísticas, en lo que sigue el peculiar estilo del trovador Richart de Berbezilh. Conviene recordar que carece de fundamento la antigua suposición que lo hace enamorado de la reina doña Blanca de Castilla.

A mediados del siglo XIII la poesía cortesana de los *trouvères* es renovada en sus géneros y en su estilo gracias a la obra de un poeta de acusada personalidad y de agudo ingenio, Colin Muset. En oposición a los caballeros que hasta ahora han sido los principales intérpretes de la lírica francesa, Colin Muset pertenece a la baja burguesía y se gana la vida ejerciendo el oficio de juglar, en cuyo repertorio alternan las composiciones ajenas con las propias, y en los momentos de suerte o de buen humor de los grandes señores ante los que canta recibe regalos y propinas. Poeta ambulante, recorre las cortes con su viola y su arco, instrumentos musicales que menciona frecuentemente en sus poesías con el cariño y el orgullo de quien ama su profesión y halla en ella un auténtico placer espiritual.

Colin Muset gusta de presentarse a sí mismo en sus canciones y revelar la intimidad de sus afanes y de su hogar. Es curiosa una estrofa en la que describe la alegría de su mujer cuando él regresa de su trabajo juglaresco bien premiado por el auditorio:

Quant je vieng a mon ostel
et ma fame a regardé
derrier moi le sac enflé
et je, qui sui bien paré
de robe grise,
sachiez qu'ele a tosí jus mise
la conoille, sanz faintise:
ele me rit par franchise,
ses deux braz, au col me plie.

[«Cuando vuelvo a mi casa y mi mujer ve a mi espalda el saco repleto y que yo voy bien vestido con ropas grises, sabed que ella deja estar la rueca sin disimulo, me sonríe francamente y me rodea el cuello con los brazos.»]

Penetramos aquí en una intimidad hogareña que hasta ahora no nos había descubierto la poesía, encastillada en sus palacios y víctima de la etiqueta cortesana. El poeta no se siente atraído por la vida fastuosa ni caballeresca y cifra sus ideales en un alegre y confortable bienestar burgués:

L'en m'apele Colin Muset,
s'ai mangié maint bon chaponnet,
mainte haste, maint gastelet,
en vergier et en praelet.

[«Me llamo Colin Muset: he comido muchos y buenos caponcillos, muchos asados y muchos pasteles en jardines y en praderas.»] El cancionero de Colin Muset abunda en referencias gastronómicas. Al poeta se le hace la boca agua enumerando gruesos patos, capones en salsa de ajo, faisanes, asados de cordero, truchas *flories,* quesos, tartas y pasteles, todo ello regado con gran variedad de vinos y en una mesa al lado del fuego y rodeado de su mujer, su hijita, la criada y el mozo.

Pero el juglar tiene también algo de moralista, y sus críticas van dirigidas a aquellos señores poderosos de bolsa cerrada que no recompensan a los poetas; en cambio alaba sinceramente a los que son liberales con quienes los han elogiado. En esta actitud, en la que la moralización no llega a adquirir tonos agrios ni resentimientos, Colin Muset no es tan personal, pues se trata de lugares comunes juglarescos infinidad de veces repetidos. En cambio, hay una evidente novedad, por lo menos un punto de vista inédito, en sus idílicas descripciones de prados y jardines, en fiestas de mayo, donde las doncellas tejen coronas de flores y cantan canciones amorosas al propio tiempo que el poeta hace sonar su viola y su arco.

Una gran variedad en los esquemas estróficos ofrece la veintena de canciones de Colin Muset, escritas en estilo sencillo, directo, con la retórica bien disimulada y constantes rasgos tradicionales —entre ellos la intercalación de estribillos de canciones antiguas, precioso resto de una lírica perdida—. Su gran afición por los diminutivos da una fisonomía especial al arte de Colin Muset, como se puede apreciar en estos seis intraducibies versos:

Sospris sui d'une amorette
d'une jone pucelette:
bele est et blonde et blanchette
plus que n'est une erminette,
s'a la color vermeillette
ensi com une rosette…

RUTEBEUF

La poesía lírica francesa esencialmente medieval, antes de la renovación del arte que se verifica en el siglo XIV, se cierra con la figura de un escritor considerable, personalísimo y lleno de humanidad, que cultivó casi todos los géneros que en su tiempo estaban en boga —excepto el cantar de gesta, ya en su decadencia — y que ocupa un lugar destacado en la historia del teatro y del

fabliau. Rutebeuf, natural de la Champaña y avecindado en París, desarrolla su considerable actividad literaria entre los años 1250 y 1280, o sea por las mismas fechas en que, al sur de las Galias y en España, Guiraut Riquier y Cerverí de Girona concluyen la lírica provenzal clásica.

La condición social de Rutebeuf era similar a la de Colín Muset, y en la poesía de éste parecen anunciarse algunos de los temas de la de aquél. Decididamente la lírica ha dejado de ser, en Rutebeuf, esencialmente cortesana y se ha convertido en la expresión de problemas y angustias personales y en la voz del pueblo que opina crudamente sobre los más variados aspectos de la vida de su tiempo. En la poesía de Rutebeuf se advierten dos notas esenciales: la rebelión frente a los abusos que el poeta cree ver en los poderosos y una honrada y sólida actitud moral. Hay momentos en que Rutebeuf hace pensar en Marcabrú, pero entre ambos poetas moralistas hay la notable diferencia que separa al trovador ajuglarado que se enfrenta con una sociedad cortés y el poeta burgués y pobre que se enfrenta con las órdenes mendicantes y se mezcla en polémicas universitarias. Sus ideales de perfeccionamiento de vida cristiana y de cruzada contra los infieles y la pobreza y la miseria de su hogar, que en sus versos nos deja ver con sombrío realismo, confluyen en la producción lírica de Rutebeuf, en el cual se ha visto, acertadamente, un precedente de François Villon, y se le ha llamado, con notable exageración, el antepasado de los poetas malditos. Su actitud frente a la cristiana empresa de la reconquista de Tierra Santa, reavivada en su tiempo por el fervor de San Luis, se hace evidente en su *Disputa del cruzado y del descruzado (Disputoizon du Croisé et du Décroisé),* ingeniosa renovación en forma de debate del género llamado canción de cruzada que los poetas franceses habían tomado de los provenzales. Rutebeuf opone el espíritu cristianomilitar del cruzado, que quiere seguir el ejemplo de San Luis y que cifra el más alto honor en la conquista del Santo Sepulcro, y el del que

prefiriendo la vida cómoda y sin sobresaltos se niega a tomar la cruz.

Rutebeuf interviene ardorosamente con una serie de poemas con carácter de libelo en la famosa polémica que tuvo lugar a mediados del siglo XIII entre las órdenes mendicantes y los doctores seculares de la Universidad de París, que culminó con la deposición del rector secular Guillaume de Saint-Amour por parte de la Iglesia. Id poeta, puesto decisivamente al lado de los seculares, se muestra terrible enemigo de franciscanos y dominicos, contra los que desarrolla una violenta campaña poética que toma pie en lo que hoy llamamos «hechos del día» y expone sus opiniones como un mordaz periodista moderno. Su indignación ante la hipocresía y la injusticia, su intransigencia con los mendicantes y con los abusos de los eclesiásticos sitúan a Rutebeuf en una línea bien definida en la que ya hemos hallado a Peire Cardenal.

Todo ello nos dibuja un Rutebeuf moralista y luchador, de un profundo sentido cristiano de carácter primitivo y de una noble fiereza frente a lo que para él son abusos e injusticias. Pero lo que nos hace llegar más al interior de su alma, como ocurre con pocos poetas medievales, son las obras en las que nos retrata su pobreza y sus angustias personales. Un auténtico patetismo descubrimos en su *Decir de la pobreza de Rutebeuf (Dit de la pauvreté de Rustebeuf),* dirigido a San Luis:

Je ne sais par où je comance,
tant ai de matiere abondance
por parler de ma povreté;
por Dieu vos pri, frans rois de France,
que me donez quelque chevance,
si ferez trop grand charité.
J'ai vescu d'autrui chaté
que l'en m'a creü et presté;

or me faut chascuns de creance,
qu' on me set povre et endeté:
vos ravez hors du regne esté
ou tote avoie m'entendance…
Je touz de froit, de faim baaille,
dont je sui mors el maubailliz;
je sui sanz cotes et sanz liz…
mes costez conoit le pailliz,
el liz de paille n'est pas liz,
et en mon lit n'a fors la paille.

[«No sé por dónde empezar, tan abundante tengo la materia para hablar de mi pobreza; os pido por Dios, liberal rey de Francia, que me deis algún recurso, y haréis una buena limosna. He vivido de la hacienda ajena que me han dado y prestado; pero ahora nadie me otorga crédito porque me saben pobre y endeudado; y vos, en quien tenía depositada toda mi confianza, habéis estado otra vez fuera de vuestro reino. Toso de frío, bostezo de hambre y voy muriendo en la miseria; no tengo abrigo ni lecho. Mis costillas conocen el pajar, y lecho de paja no es lecho, y en mi lecho sólo hay paja.»]

Muchas son las poesías de Rutebeuf destinadas a mostrar su miseria, en las que el poeta parece complacerse en cargar las tintas de su desventura y de su pobreza, llegando incluso a una especie de tétrica caricatura de sí mismo y de su hogar. En este sentido es significativo el poema titulado *El matrimonio de Rutebeuf (Le mariage Rustebeuf)* en el que los versos cortos y fáciles forman una especie de letanía de desdichas enumeradas con morbosa complacencia. Se ha casado, nos dice, con mujer tan pobre que solamente es amada y apreciada por él, y no hay que temer que le sea infiel. Tantas son las necesidades del poeta, que cree que Dios le ama de lejos *(Je cuit que Deus, li debonaires, M'aime de loin)*. Su casa está vacía, a su puerta nadie llama, y sólo le queda

la esperanza de tiempos mejores, idea expuesta en dos versos impresionantes:

L'esperance de l'endemain,
ce sont mes festes.

[«La esperanza en el mañana es mi única alegría.»] Pero también le queda su firme esperanza en la Virgen. En un mundo lleno de injusticia, de hipocresía, viviendo en la ruin pobreza, cargado de deudas y de miseria, Rutebeuf eleva tiernas plegarias a María, y cuando se cree a punto de abandonar el mundo y escribe el impresionante poema *La muerte de Rutebeuf (Morí de Rustebeuf),* exclama que ni físicos (médicos) ni boticarios le pueden devolver la salud, pero que él conoce a «una física que, sea en Lyon o en Vienne, mientras el mundo dure, no hay tan buena cirujana, que limpia y purifica toda llaga, por antigua que sea».

En Rutebeuf la poesía ha dejado de ser un mero ejercicio retórico y un discreteo cortesano. Juglar en ciertos momentos de su vida, no ha prodigado aduladoramente la lisonja, al contrario, ha atacado con violencia a los poderosos en nombre de la justicia y de la piedad, y cuando ha pedido limosna ha sido invocando su miseria, no sus servicios. El gran fondo humano de la poesía de Rutebeuf nos lleva a esperar la aparición del renacimiento en la poesía francesa.

Rutebeuf cierra una época de lírica francesa. La poesía cortesana de origen provenzal tuvo momentos de esplendor en francés, sobre todo mientras estuvo en manos de cortesanos, caballeros, grandes señores y monarcas. Guiot de Provins y Colín Muset representan una tendencia nueva, hacia el aburguesamiento, que se enfrenta con problemas más personales y que abre nuevas posibilidades poéticas. Estas posibilidades se convierten en una realidad intensa y humana, original y novísima, en la obra de Rutebeuf, en la cual ya no es avasalladora la influencia de los trovadores. Mientras la escuela de Tolosa sigue repitiendo —y aún

seguirá durante siglo y medio— lo más externo y adventicio del arte de los trovadores clásicos, la lírica francesa ha hallado un nuevo camino, fértil en realidades y que augura la genial figura de Villon. En el resto de la Romania la lírica italiana y la gallego-portuguesa darán al panorama de la poesía nuevos horizontes y preciosas experiencias. Pero antes de considerar estos dos movimientos poéticos, de tanta trascendencia el uno, de tan personal delicadeza el otro, conviene que reparemos en la poesía en lengua alemana, estrechamente vinculada al movimiento de trovadores y *trouvéres*.

El Minnesang

La primitiva poesía lírica alemana, cuyos primeros textos pertenecen a finales del siglo XII, viene a constituir en el momento de su máximo esplendor una curiosa y personal variedad de la poesía cortés provenzal y francesa, influjo evidente e indiscutible pero que se halla ausente en los antiguos poetas en lengua alemana, cuyo arte tiene todas las trazas de ser autóctono. Es decir, una vez organizado el movimiento poético alemán, y cuando ya cuenta con poetas de cierta consideración, el influjo trovadoresco se impone sobre él y le infunde los principios esenciales del amor cortés y una serie de recursos. Ello no obstante, el peso de la primitiva tradición autóctona, la distinta psicología de los escritores y la diferencia lingüística y estilística que forzosamente separa a germánicos de románicos son factores que hacen que la primitiva poesía alemana ofrezca una serie de notas propias y exclusivas.

Esta antigua poesía alemana recibe el nombre de *Minnesang,* o sea «canto de amor», palabra derivada de *Minne* («amor»), y los poetas que la cultivan son llamados *Minnesänger* («cantores de amor»; y también *Minnesinger).* Tres géneros principales cultivaron los Minnesänger: el *lied,* o canción, constituido por estrofas simétricas en cuya estructura se acostumbra observar cierta tripartición y que se acompañaba con música; el *leich,* que constaba

de una sola estrofa no sujeta a leyes fijas y en el cual la música tenía una importancia decisiva; y el *spruch,* que primitivamente sólo constaba de una estrofa y que se acostumbraba recitar sin acompañamiento melódico. El *spruch,* especie de epigrama, tema carácter político o moral.

Los conceptos y principios peculiares del amor cortés que antes señalamos en la poesía de los trovadores provenzales, reaparecen, casi idénticos, en el Minnesang. Hallamos en él el servicio de amor o vasallaje que el poeta rinde a la dama (el *Minnedienst,* de *dinnen,* «servir»), que es de elevada condición y casada (la esposa del señor feudal). La sublimación de la dama, la discreción del poeta al tratar de ella y su necesidad de no revelar su secreto amor, la alegría o las penas que ella le produce, el único premio que de ella espera, o sea ser admitido a su presencia y poder contemplarla, su constancia y su fidelidad son una serie de elementos o situaciones del Minnedienst o Frauendienst («servicio de la dama») que corresponden a la temática del amor cortés trovadoresco.

La aparición de este conjunto de temas y dé situaciones y las variaciones que pronto introdujeron los Minnesanger en este esquema los advertimos al tratar de los principales poetas que constituyen el Minnesang.

Minnesänger primitivos

El primer poeta lírico alemán de nombre conocido es el señor de Kürenberg, cuyas quince poesías conservadas fueron escritas entre los años 1150 y 1170. El influjo provenzal no ha llegado todavía a tierras alemanas y la poesía de Kürenberg es una preciosa muestra del arte primitivo y autóctono, evidentemente ya cultivado con anterioridad por poetas cuya obra se ha perdido. En la poesía de Kürenberg se respira el ambiente de la epopeya germánica y los sentimientos del poeta, orgulloso caballero, no aparecen limados por la cortesía sino libres y espontáneos en su

primitivismo: hombre y mujer se hallan frente a frente y dialogan sin ficción ni prejuicios. El tema del halcón, propio de las costumbres cinegéticas de la nobleza, tiene en este poeta un sentido especial, aplicable a sus doctrinas amorosas: «Las mujeres y los halcones se doman fácilmente: basta saberlos cebar para que sigan al hombre».

Algunas poesías de Kürenberg son breves exclamaciones de amor puestas en boca de una mujer, delicada e imperativamente ardorosa como las hembras de la epopeya germánica. Hay en ello, sin duda, el resto de una poesía primitiva esencialmente femenina, como lo es, aunque con otro tono, la de las jarchas mozárabes y la de las cantigas de amigo gallegoportuguesas. Es delicadísima la escena del nocturno en la que la mujer narra que estaba sola en su morada pensando en su caballero y su rostro se ruborizó como una rosa y una profunda tristeza invadió su corazón. Característico es el diálogo entre el caballero tímido y la mujer apasionada:

—Jô stuont ich nehtint spâte vor dinem bette:
do getorste ich dich, frouwe, niwet wecken.
—Des gehazze Got den dinen lip!
jo enwas ich niht ein eber wilde—, sô sprach daz wip.

[«Estuve ayer por la noche al lado de tu lecho, y no me atreví a hacerte nada, mujer, para no despertarte. —¡Que Dios te maldiga! No soy ningún jabalí salvaje —así dijo la muchacha.»]

Contemporáneo del señor de Kürenberg es Dietmar von Eist, en el que el arte antiguo aún perdura, a pesar de ciertas leves notas que hacen prometer la renovación cortesana. Dietmar es autor de la más antigua alba alemana, deliciosa composición de doce versos en la que la mujer vela el sueño del enamorado en actitud maternal y se lamenta cuando el caballero se aleja de ella. En pocas palabras, suaves y llenas de ternura, captamos toda la in-

tensidad de este primitivo amor, en el que el canto del pájaro pone una nota inolvidable.

El influjo románico en la lírica alemana

Se considera ai poeta limburgués Heinrich von Veldeke, que floreció a finales del siglo XII, como introductor del estilo de la poesía cortesana románica en la alemana. Evidentemente, Veldeke está en relación con la literatura francesa, ya que a él se debe una curiosa traducción del *Eneas* francés, en la cual se registran adiciones propias de tipo sentencioso. Sus poesías líricas, escritas en su materno dialecto flamenco, ofrecen notas populares-cas y delicados idilios primaverales en los que desborda la juvenil alegría del poeta. Su personalidad se revela en las composiciones de este estilo, no en aquellas en las que ensaya los principios del amor cortés, que interesan primordialmente por su carácter de innovación.

El caballero renano Friedrich von Hausen (1150-1190), personaje de relieve en la corte de Barbarroja, al que acompañó en la tercera cruzada, en la que halló la muerte, representa la decisiva incorporación de la poesía cortés románica a la alemana. Su calidad de aristócrata y su frecuentación de cortes extranjeras justifican que asimilara perfectamente el arte trovadoresco y que refinara de un modo extraordinariamente depurado y cortesano la lírica de su tierra. El Minnedienst aparece en él con sus especiales y propias características. El amor es para él un gran misterio que le produce penas y languideces, pero al propio tiempo le lleva a una vaguedad de sueño, de realidad inaprehensible que forzosamente nos hace pensar en el tema fundamental del amor lejano de Jaufré Rudel.

La ternura amorosa y el fervor religioso son las notas más destacadas de la poesía de Albrecht von Johannsdorf (1180-1209); en Bemger von Horheim (fines del siglo XII), junto a poesías afi-

ligranadas y de complicación técnica, hallamos la original nota humorística, llena de vida y de despreocupación.

Por encima de todos sus predecesores sobresale el arte depurado, limpio y dignísimo de Heinrich von Morungen (muerto en 1222), cruzado a Tierra Santa, viajero hasta la lejana India y al parecer poeta de la corte de Barbarroja. Esencialmente amoroso, en varios momentos parecido a Bernart de Ventadorn, Heinrich von Morungen logra, dentro de la teoría del amor cortés, a la que permanece fiel, un estilo personal y destellos de auténtico genio poético. Su mundo purificado en un juego de sugerencias y de evocaciones está lleno de notas de alto valor expresivo y visual, muchas veces en forma de similitudes o de observaciones marginales que se imponen por su acierto y su delicadeza: el empalidecer de unos labios rojos, el niño que contempla su sombra reflejada en una fuente, el níveo flanco desnudo en una escena amorosa… El análisis del amor lleva al poeta a situaciones de angustia y de desánimo, y va desmenuzando sus sentimientos y los efectos de aquella pasión que para él, dice, siempre fue una fuente de tristezas. El amor en una estudiada y reflexiva evolución lleva al poeta más allá de este mundo, cuando las almas de la dama y del poeta perduren en su inmortal pureza. Con Heinrich von Morungen el Minnesang ha llegado a un notable grado de madurez, y sólo Walther von der Vogelweide superará a este maravilloso poeta.

El alsaciano Reinmar von Hagenau (1160-1210) es un virtuoso de la forma del verso y un paciente analizador de la pasión amorosa y de las reacciones del ánimo, hasta el punto de que ha sido llamado «escolástico del amor desdichado».

Wolfram von Eschenbach (1170-1220), famoso en las letras europeas por su personal elaboración del tema de Perceval y el Santo Graal, destaca como poeta lírico en sus nuevas y notables albas.

Hartmann von Aue (1160-1215), excelente traductor de *Erec* e *Ivain* de Chrétien de Troyes, afirma en sus más característicos momentos que rehuye la compañía de las encumbradas damas cortesanas para acercarse a «las pobres mujercillas», y nos comunica que los enamorados corteses le critican por dedicar sus poesías a tan humildes personas.

El influjo provenzal y francés sobre el Minnesang no se limita al concepto del amor cortés, al repertorio de lugares comunes y situaciones sentimentales y a ciertas imágenes y expresiones poéticas; afecta también al estrofismo y a la tonada de las canciones. Los Minnesänger reprodujeron con frecuencia al esquema estrófico e incluso las rimas de poesías francesas y provenzales cuya melodía se apropiaron. En este sentido son muy significativos los siguientes versos de Ulrich von Lichtenstein:

«Iu hât min vrowe her gesant
bî mir ein wîs diu unbekant
ist in tiutschen landen gar
(daz sült gelouben ir für wâr)
da sult ir ir tiutsch singen in:
des bitet si, der bot ich bin.»
Die wîse ich lernte an der stat
und sanc drin reht als si mich bat.

[«Mi dama os envía por mi conducto una melodía desconocida en tierra alemana (lo podéis creer bien); componed para ella una canción alemana sobre esta tonada: esto es lo que os pide aquella de quien soy mensajero.— Aprendí inmediatamente la melodía y cumplí el mandato de mi dama.»]

WALTHER VON DER VOGELWEIDE

Es Walther von der Vogelweide (que vivió entre 1165 y 1230 aproximadamente) el mayor de los líricos alemanes anteriores al Renacimiento y uno de los poetas medievales más considerables

y de más recia personalidad. Nacido probablemente en el Tirol, realizó sus primeras experiencias literarias en la corte vienesa del duque Federico de Babenberg, donde tuvo por maestro de poesía al ya mencionado Reinmar von Hagenau. Al morir su protector y no serle favorable el duque que le sucedió, Walther von der Vogelweide inició una vida errabunda de poeta en la que recorrió las tierras del Imperio y residió en varias cortes señoriales que le brindaron ocasional cobijo.

En Walther von der Vogelweide hallamos dos facetas distintas y en ambas se manifiesta el notable talento del poeta. Por un lado el escritor político y moralista y por otro el lírico amoroso. En ambos aspectos la originalidad de este Minnesänger se destaca sobre la producción de todos los poetas de su escuela.

La agitación política del Imperio a principios del siglo XIII y sus continuas y difíciles luchas contra el Papado hallan en Walther von der Vogelweide un documento lleno de vida y de pasión, reflejo de contradictorias opiniones que se fundaban entre la nobleza alemana y que ninguna fuente histórica puede brindamos con tan palpitante sentido. De la tradición juglaresca Walther von der Vogelweide recoge el género llamado *spruch,* breve y destinado al recitado ante grandes masas de público, y hace de él un instrumento de expresión de ideas políticas y de campañas de opinión al estilo —como se ha señalado varias veces— de los artículos de fondo de la prensa de ahora. En forma epigramática, con agudas observaciones no siempre exentas de acre humor, el poeta se hace el portavoz del acontecimiento del día, que vive y siente intensamente como gran patriota y hombre apasionado, y propone soluciones, defiende banderías, ataca a los que en aquel momento cree enemigos opuestos a su manera de pensar, denuncia maquinaciones y advierte peligros. En los momentos culminantes de la política del papa Inocencio III, cuando tiene lugar el asesinato de Felipe de Suabia y le sigue la contradictoria política de Otón IV hasta el advenimiento de Federico II, Walther von

der Vogelweide se hace vocero del pensamiento imperial, en franca oposición a los intereses materiales del Papado, y en sus incisivos *sprüche,* entre burlas y lamentaciones, alabanzas y palmetazos, expresa claramente su aspiración cesarista a un imperio unificado e independiente de otros poderes y su absoluta disconformidad con la política romana, que le lleva a colmar de improperios al Papa, sin que ello suponga, entiéndase bien, la más pequeña sombra de heterodoxia ni de desacato al pontífice en su calidad de vicario de Cristo. La posición de Walther von der Vogelweide en este sentido es bien clara y paralela a la que adoptaron en toda la cristiandad infinidad de poetas gibelinos. Su ferviente sentido cristiano y católico se revela en sus poesías en pro de la cruzada a Tierra Santa y en su sólido pensamiento moral y religioso. En su profundo orgullo nacional, Walther von der Vogelweide ataca al pontífice como un enemigo de su patria, empleando con hiriente oportunidad tópicos frecuentes en la poesía goliárdica: «¡Con qué cristiano espíritu este Papa se burla de nosotros cuando dice a sus latinos lo que nos ha hecho! —El oro alemán llena mis urnas latinas; clérigos míos, comed pollo y bebed vino, y dejad que los alemanes ayunen por Dios».

El sirventés provenzal, más discursivo y amplio, jamás logró la fuerza libelista de los *sprüche* de Walther von der Vogelweide, y el cancionero de burlas gallegoportugués no consiguió tampoco emular su epigramática acritud. No en vano el Minnesänger tirolés expresaba unos sentimientos personales y sinceros, con los que no pretendía esencialmente una material remuneración y al propio tiempo vivía en un ambiente y en una época de desconcierto político.

La lírica amorosa de Walther von der Vogelweide representa una real novedad en el Minnesang. En sus primeras poesías, escritas bajo la tutela de su maestro Reinmar von Hagenau y en el ambiente aristocrático de la corte vienesa, Walther von der Vogelweide se mueve dentro de los cánones de la poesía cortés, ce-

lebrando a damas de alta alcurnia y repitiendo, aunque con notas personales y elevada dignidad, los tópicos de la lírica importada de tierras románicas. Pero así que el Minnesänger abandona la vida cortesana y emprende su vida de vagabundeo, adquiere un real contacto con el pueblo, del cual en cierto modo pasa a formar parte. Ello le llevó a buscar la inspiración en un terreno más real, alejado de los convencionalismos y de las teorías feudales preconcebidas, y a enraizarse de este modo en una tradición poética autóctona. De la fría especulación cortés el poeta pasa a una emocionada idealización, y así como antes era celebrada la dama *(frouwe),* ahora aparece en sus versos la mujer *(wip),* y las doncellas *(magedin)* se hacen dignas de ser cantadas; y tras el pomposo amor cortés *(Hohe Minne)* se abre paso el amor humilde o bajo *(Niedere Minne),* del cual Walther von der Vogelweide es el más típico representante.

Justamente celebrada es la canción de Walther que empieza con el verso *Under der linden* («bajo el tilo»), juguetona y ágil escena de amor, puesta en boca de una moza del pueblo que narra, feliz y ruborosa al mismo tiempo, su furtiva cita con el enamorado. La cuarta y última estrofa es así:

Daz er bî mir laege
wesse'ez iemen
—nu enwelle Got!— sô schamt ich mich.
Wes er mit mir pflaege
niemer niemen
bevinde daz, wan er und ich,
und ein kleinez vogellin:
tandaradei!,
daz mac wol getriuwe sîn.

[«Si alguien supiera cómo estuvo a mi lado —¡no lo quiera Dios!—, me avergonzaría. Que nadie conozca cómo obró con-

migo, sino él y yo y un pequeño pajarillo —*¡tandaradai!*— que mantendrá fielmente el secreto.»]

Todo ello supone una nueva actitud y una variación en la temática del Minnesang. Una nostálgica tristeza, que en más de una ocasión recuerda los momentos más característicos de Bernart de Ventadorn, da una tónica muy característica a las impresiones que en Walther von der Vogelweide producen la naturaleza, tanto en su Honda primavera como en el nórdico invierno, el amor de las doncellas, la vaguedad del sueño, etc. Las jubilosas fiestas de mayo, los bailes de las campesinas, las guirnaldas que tejen las doncellas, son temas que efectivamente también hallamos en otros poetas de la misma época, pero en Walther von der Vogelweide, como sin duda también en Colin Muset, respiran una fresca autenticidad. Pero nos engañaríamos si en estas notas sólo quisiéramos ver popularismo: como poeta culto que es en el fondo y por educación, y con una tendencia clara hacia la pura experiencia lírica, Walther von der Vogelweide logra momentos maravillosos cuando, en una de sus poesías, nos describe la hermosura del cuerpo de una mujer en el baño o cuando construye una canción de cinco estrofas, en cada una de las cuales las rimas pertenecen a una vocal distinta, fantasía que se inicia con una enumeración de colores («El mundo estaba amarillo, rojo, azul, el bosque era verde…») que sugiere inconscientemente al lector moderno el nombre de Arthur Rimbaud.

El pesimismo y la lasitud de los últimos años de Walther von der Vogelweide se transparentan en una de las poesías más famosas de la antigua literatura alemana, la elegía que empieza con el verso «¡Ay! ¿Dónde han ido a parar todos mis años?» *(Owê, warsint verswunden alliu mîniu jâr!)*. El poeta se pregunta si su vida ha sido un sueño, pues ahora, al despertar, todo cuanto le circunda le es extraño: amigos, prados, bosques, «solamente el agua sigue discurriendo por el llano»; sus días felices son como la estela en el mar. Dondequiera que dirige la mirada sólo ve tristeza y daño;

todo ha acabado o ha cambiado para empeorar o envilecerse: ya no se oyen risas y danzas, las vestiduras de damas y caballeros son viles y rústicas y hasta los pájaros del bosque callan de dolor. La persecución papal entra también en esta letanía de tristezas, decadencia y envilecimiento contra lo cual el viejo poeta señala una solución en la penitencia y en la lucha por la gloria celestial en términos que podrían interpretarse literalmente como una llamada a la cruzada. Hay en esta maravillosa elegía una especie de consecuencia del temperamento nostálgico de Walther von der Vogelweide, pero, al propio tiempo, en ella confluyen y se cierran los motivos esenciales y más profundos de toda su obra literaria: de la actitud ética y combativa de sus *sprüche* y de la tónica juvenil y natural de sus canciones de la *niedere Minne*. Las tres emocionantes estrofas de esta poesía, tan personal, tan dolorosa y cristiana, son el resumen y el legado de un gran poeta que, como ocurre en pocas ocasiones, logró dar nuevos acentos a la poesía gnomicopolítica por un lado

y a la amorosa por otro, marcando un cambio decisivo en la lírica de su país, independizándola de formas y de principios exóticos y sobresaliendo con indudable fuerza y personalidad en la historia de las literaturas medievales.

El Minnesang después de Walther von der Vogelweide

Contemporáneamente a la actividad poética de Walther von der Vogelweide existen otros Minnesänger, de personalidad mucho menos acusada y vinculados a los principios del amor cortés, que pueden considerarse secuaces de Heinrich von Morungen, entre los cuales basta citar a Christian von Lupin, a Hetzhold von Weissenssee y, el más notable de todos, a Kristian von Hamle, que en algunos momentos llega a superar al maestro. Extraordinariamente curiosa es la obra poética de Neidhart von Reuental, que aparece entre 1210 y 1230 en la corte del duque de Baviera, que frecuentó las cortes vienesas y participó en la cruzada y acabó la vida en su feudo hacia 1250. Su original producción

puede ser dividida en dos géneros: los cantos estivales *(Sommerlieder) y* los cantos invernales *(Winterlieder),* de tónica y estilo similar, pero claramente diferenciados por la estructura y la actitud. En todas sus poesías —a excepción de escasas canciones de tipo subjetivo y de algunos *sprüche*— Neidhart von Reuental adopta una posición caricaturesca o satírica de lo popular y de las costumbres aldeanas con la intención evidente de producir el solaz de las clases señoriales que hallaban una diversión en la burla de lo rústico y villanesco. La vieja campesina que al llegar la primavera siente ganas de bailar como en su juventud, el diálogo entre la madre severa y la muchacha enamorada de su galán, el pintoresco elegante de aldea, etc., son cuadros y tipos de la vida del pueblo que Neidhart von Reuental hace desfilar grotescamente en sus danzas y canciones llenas de movimiento y de gracia y en las que se parodian ritmos y temas populares de poesía. El influjo de la pastorela románica, precisamente en la intención que adquirió este género entre los poetas franceses y en algunas derivaciones españolas, es muy verosímil que haya existido en el concepto del arte de este singular poeta alemán, cuyas composiciones sólo se comprenden destinadas a un público cortesano. La actitud parodística se advierte también en una curiosa poesía que va atribuida al nombre de mujer Gedrut, de quien nada se sabe, en la cual se hace una graciosa caricatura del caballero enamorado cortés, lo que significa hasta qué punto había ya caducado el estilo de la lírica trovadoresca en los ambientes alemanes.

En la última época del Minnesang, aunque abundan los poetas, sólo algunos nombres merecen ser recordados. En Gottfried von Neifen, caballero que vivió en pleno siglo XIII, una parte de la producción pertenece todavía al estilo cortesano antiguo, al paso que en sus composiciones más recientes se advierte el nuevo estilo de la *niedere Minne* y el popularismo. El sentimiento de la naturaleza adquiere una fresca emotividad en la obra de Burkart von Hohenfels. Pintoresca es la personalidad de Ulrich von Li-

chtenstein (1200-1276), ya mencionado anteriormente, que a lo largo de sus poesías traza su caricaturesca biografía, llena de fanfarronadas y de rasgos de humor, con innumerables datos curiosos sobre la vida cortesana de la época, todo ello en un tono parecido al de la obra del trovador Peire Vidal. Su contemporáneo Tannhauser, cuyo nombre es universalmente conocido gracias a las leyendas que se forjaron alrededor de su figura y a la ópera de Wagner, tras participar en una cruzada y residir en las cortes de Viena, se lanzó a la vida de poeta errante, ganándose el sustento con su arte. En su producción se cuentan una serie de composiciones populares al estilo de Neidhart von Reuental, pero exentas de intención satírica, canciones en las que caricaturiza irónicamente los tópicos del amor cortés y *sprüche* sarcásticos, en los cuales se transparenta la vida íntima del poeta. El suizo Berthold Steinmar von Klingenau (1251-1293) es un poeta jocundo que canta amores campesinos y llega a un acusado realismo al trasladar el cortesano tema del alba amorosa al pajar de una pareja de villanos, y que celebra báquicamente las delicias del vino, inaugurando las canciones tabernarias que tanta aceptación tendrán en la literatura alemana.

Las últimas manifestaciones de la poesía cortés, acompañada de notas discursivas y alegóricas, se hallan en la obra de Hugo von Montfort, al paso que la tónica autobiográfica es característica de las poesías de Oswald von Wolkestein, que recorrió en accidentada peregrinación casi todo el mundo entonces conocido.

La primitiva lírica española

Al lado de la poesía culta y cortesana de que se ha tratado hasta ahora, existió en la Europa medieval un tipo de lírica tradicional que por su carácter poco trabajado no fue aceptada en los medios refinados ni fue considerada digna de trasladarse a la escritura. Esta poesía primitiva existió en épocas anteriores a las primeras manifestaciones de la culta, pero de hecho no se puede fijar el momento de su aparición, ya que va evolucionando en su

forma expresiva paralelamente al desarrollo del lenguaje. La poesía popular latina se convirtió en poesía popular romance el día en que el latín pasó a ser romance, sin que sea posible fijar ni precisar el momento de este cambio porque fue lento y esfuminado.

El hecho de que esta poesía tradicional no pasara a la escritura hace muy difícil su conocimiento, hasta tal punto que la crítica positivista pudo negar a rajatabla su existencia, por no hallar pruebas consistentes que la justificaran. Últimamente la investigación española ha puesto de manifiesto de un modo claro y concluyente preciosos restos de la poesía tradicional conservada en la Península ibérica poco antes y contemporáneamente a la labor de los primeros trovadores provenzales conocidos, restos que suponen todo un mundo poético más antiguo y la existencia de unos géneros que también debieron de florecer en otros puntos de la Romania.

Ya en plena Roma imperial la sociedad más refinada gustaba de escuchar las canciones de la Bética y celebraba con entusiasmo las danzas de las bailarinas de Cádiz, según testimonios explícitos y significativos de Marcial y Juvenal. Este tipo de canción andaluza ha persistido a través de los siglos en una curiosa y firme continuidad, y existen testimonios de escritores árabes que, mucho más tarde, siguen celebrando este género de poesía. Pero afortunadamente los poetas árabes y hebreos de España, que vivían inmersos en el mundo románico mozárabe, se prendaron hasta tal punto de la poesía tradicional española que crearon un curioso género literario en el que hicieron entrar escogidos fragmentos de aquélla, preciosas muestras de un arte remoto que de otro modo no conoceríamos directamente.

Los poetas árabes españoles inventaron a principios del siglo X un tipo de poesía estrófica en versos cortos cuyo estribillo, en lengua vulgar, era la base del sistema de versificación. La composición recibía el nombre de *moaxaja* y el estribillo se denominaba

jarcha, y pronto fue cultivada por los poetas hebreos de España. Existen, por lo tanto, *moaxajas* compuestas en estrofas en lengua árabe y *moaxajas* compuestas en estrofas en lengua hebrea, y tanto en unas como en las otras no es raro que la *jarcha* aparezca escrita en la lengua romance de los mozárabes españoles. La *jarcha* ofrece cierta unidad propia y constituye un cantarcillo puesto en boca de un personaje que no es el poeta, frecuentemente una muchacha, y en la estrofa inmediatamente anterior (escrita ésta en árabe o en hebreo) se anuncia que va a tomar la palabra el ser que pronuncia la *jarcha*. La *jarcha* es breve, pues no tiene más de cuatro versos y muchas de ellas sólo cuentan dos, y ofrece la peculiaridad de mezclar con su texto románico algunas palabras árabes, principalmente *al-habib,* «amigo», con la que la doncella designa a su enamorado. Ahora bien, en principio las *jarchas* en lengua románica mozárabe con que se cierran las *moaxajas* árabes y hebreas no son obra del autor de esta composición poética sino que han sido tomadas por éste de las canciones tradicionales de la poesía románica que le circunda, y así se explica que algunas *moaxajas* hebreas y árabes, fundamentalmente distintas, acaben con la misma *jarcha* romance.

Por vía de ejemplo véase la traducción de la última estrofa de una *moaxaja* hebrea del poeta Yosef ibn Saddiq (muerto en 1149), seguida del texto original de la *jarcha:*

> *Un día a la puerta de ella acecha un ciervo y la golpea violentamente, franquea su morada y ella alza la voz y se apoya sobre su madre, y dice:*
>
> *«No puedo resistir:*
> *¿Qué faré, mamma?*
> *meu al-habib est ad yana.»*

[«¿Qué haré, madre? Mi amigo está a la puerta.»]

El hallazgo de unas veinte cancioncillas como ésta, conservadas en *moaxajas* hebreas, y de una cuarentena en *moaxajas* árabes,

ha puesto de manifiesto una impresionante lírica primitiva española. Los textos hasta ahora descubiertos se escalonan desde mediados del siglo X a mediados del XIII y su centro geográfico se sitúa en las tres ciudades andaluzas Córdoba, Granada y Sevilla. Los restos que han llegado hasta nosotros permiten poder hablar de un género de poesía tradicional española denominado cantos románicos andalusíes, o cancioncillas de amigo mozárabes. Esta poesía primitiva, heredera de la latina y nacida en pleno ambiente y cultura románicos debe a la civilización árabe y hebrea el gran servicio de habérnosla transmitido.

Los cantos románicos andalusíes

Los cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar que ya existía en Andalucía en el siglo I de nuestra era, se han conservado, como hemos visto, gracias a los fragmentos que los poetas árabes y hebreos españoles de los siglos X al XII colocaron al final de sus *moaxajas* en lengua semítica. Se trata de los escasos restos de una poesía tradicional cuya existencia se suponía por una serie de razones pero que ahora, gracias a las *jarchas,* ha aparecido a nuestra vista.

Las *jarchas* conservadas permiten poner de manifiesto algunas características y algunos de los temas dominantes de la primitiva lírica tradicional española. La doncella constituye el personaje más destacado de esta poesía: doncella enamorada, que sufre penas de amor, que se despide de su amigo o que llora su ausencia y que busca el consuelo y el consejo en su madre y en sus hermanas. Mezcla de ardor y de honestidad, expresada siempre con una delicada vehemencia, que viene a constituir el extremo opuesto del amor cortesano de la lírica de los trovadores. En el ejemplo antes citado hallamos el tema de la doncella pidiendo a su madre que le aconseje sobre qué debe hacer cuando su enamorado está a la puerta de su morada En otra *jarcha* transmitida por Yehudá ha-Leví (c. 1075-1161), la muchacha confiesa angustiada

a sus hermanas que no puede vivir sin el amigo y que irá en su busca:

¡Garid vos, ay yermanellas,
com contener a meu male!
Sin al-habib non vivréyu:
¿ad ob l'irey demandare?

[«Decid vosotras, ¡ay hermanillas! cómo contener mi mal. Sin el amigo no podré vivir: ¿a dónde he de ir a buscarlo?»] La ausencia agudiza el dolor de la doncella cuando llega la primavera y se encuentra apartada de su amigo

¡Vénid la Pasca, ay, aún sin elle!
¡lasrando meu corachón por elle!

[«Viene la Pascua, ¡ay, aún sin él! ¡Lacerando mi corazón por él!»] La espera del amigo se hace tan larga que la doncella no puede vivir sin su compañía:

Gar a qué faréyo,
Est al-habib espero:
por él morréyo.

[«Dime, ¿qué he de hacer? Espero a este amigo; por él moriré.»] Pero los temores no cesan cuando el enamorado está junto a la doncella, pues ésta tiene miedo entonces de que se vaya:

¿Qué faréyo o qué serád de mibe?
¡Habibi,
non te tolgas de mibe!

[«¿Que haré o qué será de mí? ¡Amigo, no te separes de mí!»]

Estas voces de doncella enamorada, temerosa de la soledad y llena de pasión, dan una virginal delicadeza a estos pobres fragmentos conservados de los más antiguos versos escritos en lengua española, primera manifestación tangible de la lírica romance. Las *jarchas* nos hacen ver directamente una poesía cuyo rastro

vamos a seguir en otras manifestaciones poéticas de la Península ibérica.

La lírica gallegoportuguesa

En el extremo occidental de la Península ibérica florece, en los siglos XIII y XIV, una rica y curiosa poesía lírica en la lengua hablada en Galicia y en Portugal. Participan en ella no tan sólo poetas nacidos dentro de los límites lingüísticos propios de aquella variedad romance, sino también andaluces (como Pero Amigo de Sevilla) y castellanos (como el rey Alfonso X el Sabio). Para Castilla esta poesía lírica en lengua gallegoportuguesa es lo que fue para Cataluña la poesía provenzal trovadoresca, o sea el vehículo de la expresión lírica cortesana, manifestada en una lengua extraña y distinta a la que empleaba el pueblo en sus manifestaciones artísticas. Castilla primero, en el siglo XIV, y Cataluña después, en el XV, impondrán sus romances propios en el cultivo de la poesía de corte.

La lírica gallegoportuguesa, de cuyo conjunto más de dos mil poesías han llegado hasta nosotros, se manifiesta en cuatro modalidades distintas: la poesía cortesana y provenzalizante de las cantigas de amor, la tradicional de las cantigas de amigo, la sacra de las cantigas de Santa María alfonsíes y las burlescas de las cantigas de escarnio y maldecir. Todo ello ofrece un acervo cuantioso y variado de poesía, en el que encontramos desde las manifestaciones más finamente delicadas hasta la burla mordaz y caricaturesca.

Las llamadas *cantigas de amor,* de las que tenemos un repertorio de unas setecientas poesías, buen número de ellas escritas por el rey don Dionisio de Portugal (1279-1325), nieto de Alfonso X de Castilla y esposo de Santa Isabel de Aragón, son una especie de adaptación de la *cansó* amorosa provenzal. En ellas el poeta canta el amor que siente por una dama de alta condición, ante la que se muestra sumiso y avasallado y a la que invoca llamándole

mia senhor, «mi señor», en masculino, fórmula de vinculación feudal similar al *midons* («mi dueño») con que los trovadores provenzales invocaban a sus señoras. Es una poesía convencional, retórica y profundamente subjetiva en la que de un modo monótono y por lo general poco brillante se tiende al detallado análisis del amor y se idealiza a la dama. Por lo común los poetas reflejan sus penas y angustias (la *coita d'amor)* y muestran una curiosa obsesión por el tema de la muerte por amor, no tan literaria como puede parecer en principio pues se sabe de varios poetas portugueses y gallegos a quienes el amor llevó al fin de sus días (Pero Rodrigues de Palmeira, João Soares de Paiva y, más tarde, el famoso Macías *o namorado).*

El influjo provenzal sobre las cantigas de amor es patente no tan sólo en la actitud del poeta, en la temática y en la expresión, sino también en el estrofismo y en la terminología. Sus mismos cultivadores manifiestan bien claramente cuáles son sus modelos, como el ya citado rey don Dionisio cuando escribe:

Quer'eu en maneira de proençal
fazer agora un cantar d'amor...

[«Quiero hacer ahora un cantar de amor en manera de provenzal»], y aún más todavía cuando este poeta intenta superar el convencionalismo de los trovadores

Proençaes soen mui ben trobar
e dizen eles que é con amor;
mais os que troban no tempo da flor
e non en outro, sei eu ben que non
am tam gran coita no seu coraçon,
qual m'eu por mia senhor vejo levar.

[«Los provenzales suelen trovar muy bien, y ellos dicen que lo hacen con amor; pero los que sólo trovan en el tiempo de la flor (en primavera) y no en otro, sé yo muy bien que no tienen en el

corazón tan grande cuita de amor como la que yo paso por mi señora.»]

También importaron de Provenza los poetas gallegoportugueses otros géneros menores como el *descordo* (esencialmente musical), el *planto* (poesía sobre la muerte de algún personaje, género que recoge formas imprecatorias todavía vivas entre el pueblo gallego), la *tençon* (debate entre dos poetas que va desde las discusiones sofísticas hasta verdaderas peleas juglarescas) y, principalmente, la *pastorela,* que en Galicia y en Portugal adquiere una curiosa y peculiar modalidad al desprenderse de los moldes provenzales y contaminarse con la lírica tradicional de las cantigas de amigo.

En las quinientas *cantigas de amigo* gallegoportuguesas que se conservan encontramos una notable manifestación de poesía tradicional y autóctona, libre de influencias extrapeninsulares, que se enlaza con la temática y el estilo de las *jarchas* o cantos andalusíes de que antes tratábamos. En la cantiga de amigo los versos están puestos en boca de una mujer (aun siendo un hombre quien los compone), de una doncella que habla de sus amores, por lo general desgraciados y cargados de ausencias y de soledad, y que interroga a los elementos de la naturaleza, o habla con su enamorado (el *amigo)* o pide consejo a su madre o a sus hermanas. Las cantigas de amigo son notables también por el curioso paralelismo de sus estrofas, recurso gracias al cual las ideas se reiteran en una sucesión de versos cuyo punto de partida son breves expresiones que van variando únicamente en las palabras que constituyen la asonancia. Los temas de este género poético son distintos a los desarrollados por la poesía cortesana y sorprenden por su delicadeza virginal y su dulzura nostálgica.

Para que se advierta el carácter iterativo y el obsesionante repetir de la cantiga de amigo es imprescindible leer íntegra una de estas poesías, y para ello hemos escogido una bellísima muestra del poeta Nuno Femandes Torneol, sobre el tema del alba:

Levad, amigo, que dormides as manhãas frías;
todalas aves do mundo d'amor dizian:
leda m'and'eu.
Levad, amigo, que dormide-las frías manhãas;
todalas aves do mundo d'amor cantavan:
leda m'and'eu.
Todalas aves do mundo d'amor dizian;
do meu amor e do voss'en ment'avian:
leda m'and'eu.
Todalas aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan:
leda m'and'eu.
Do meu amor e do voss'en ment'avian:
vos lhi tolhestes os ramos en que siian:
leda m'and'eu.
Do meu amor e do voss'i enmentavan;
vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan:
leda m'and'eu.
Vos lhi tolhestes os ramos en que siian
e lhi secastes as fontes en que bevian:
leda m'and'eu.
Vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhi secastes as fontes u se banhavan:
leda m'and'eu.

[«Levantaos, amigo, que dormís en las mañanas frías; todas las aves del mundo de amor decían: ¡Contenta me fui! Levantaos, amigo, que dormís en las frías mañanas; todas las aves del mundo de amor cantaban… Todas las aves del mundo de amor decían; mi amor y el vuestro en las mentes tenían… Todas las aves del mundo de amor cantaban; mi amor y el vuestro mencionaban…

Mi amor y el vuestro en las mentes tenían; vos les quitasteis las ramas en que se sentaban… Mi amor y el vuestro mencionaban; vos les quitasteis las ramas en que posaban… Vos les quitasteis las ramas en que se sentaban y les secasteis las fuentes en que bebían… Vos les quitasteis las ramas en que posaban y les secasteis las fuentes en que se bañaban…»]

Un tema de gran belleza es el desarrollado en repetidas ocasiones por el poeta Pero Meogo: el de la fuente donde adaguan los ciervos, los cuales ora inspiran miedo a la doncella ora son interrogados por ella, ausente de su amigo. La madre reprende a la muchacha porque ha tardado mucho en regresar de la fuente:

Digades, filha, mia filha louçana:
porque tardastes na fria fontana?

Y la doncella replica:

Tardei, mia madre, na fontana fría,
cervos do monte a augua volvian.

Excusa que la madre, avisada, no acepta:

Mentir mia filha, mentir por amigo;
nunca vi cervo que volvess'o rio…

Y la muchacha, en otra cantiga, canta así de su amor:

Tal vai o meu amigo
con amor que l'heu dei
como cervo ferido
de monteiro del-rei

Mas si en Pero Meogo el *leitmotiv* son los ciervos, en Martín Codax, el tema predominante es el mar de Vigo, acusada nota de color local utilizada delicadamente para subrayar los males de ausencia de la doncella que otrora vio partir a su amigo por aquellas aguas:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!

e ai Deus, se verrá cedo!

Joan Zorro, que canta el mar de Lisboa, es primoroso en sus auténticas miniaturas líricas, como en aquella cantiga, delicadísima, cuyo texto íntegro es el siguiente diálogo entre la doncella y su madre:

—Cabelos, los meus cabelos,
el-rei m'enviou por elos;
madre, que lhis farei?
—Filha, dade-os a el-rei.
—Garcetas, las mias garcetas [trenzas],
el-rei m'enviou por elas;
madre, que lhis farei?
—Filha, dade-as a el-rei.

La madre y las hermanas, como confidentes de la doncella enamorada, dan a las cantigas de amigo un tono doméstico y pudoroso que nos lleva a un ambiente totalmente distinto del que se respira en la poesía cortesana, con su amor afectado y declaradamente adulterino. En la poesía gallegoportuguesa la *puella* triunfa sobre la *domina*.

El cancionero sacro gallegoportugués se reduce casi exclusivamente a las poesías escritas por el rey de Castilla y León, Alfonso X (nace en 1221 *y* reina de 1252 a 1284). Al lado del sabio, del hombre interesado por todos los problemas del universo y del gran prosista castellano —su lengua materna, y que él elevó a gran dignidad literaria—, hallamos al delicado poeta lírico que escoge el gallegoportugués para la expresión de lo más personal, intimo y emotivo de cuanto escribió. Si su intervención en las obras castellanas puede ser puesta en tela de juicio de acuerdo con las apreciaciones modernas, en cuanto a que él no «escribió» materialmente los libros que van adscritos a su nombre, en lo que se refiere a sus poesías en gallegoportugués es evidente su personal redacción. Su obra comprende cuatrocientas treinta

Cantigas de Santa María y treinta poesías profanas. Corresponden a las líneas que se han apuntado para el lirismo gallegoportugués: por un lado tiene cantigas de tipo culto en las que es manifiesta la influencia provenzal, principalmente de los trovadores Bertrán de Born y el Monje de Montaudón (en cierta ocasión censura al poeta da Ponte echándole en cara que *Vos no trobades come proemial)*. Por otro lado, en algunas de sus poesías se advierte la técnica paralelística de las cantigas de amigo, como en sus *mayas,* o cantos de mayo:

Ben vennas, mayo, et con alegria,
poren roguemos a Santa Maria
que a seu Fillo rogue todavía
que el nos guarde d'err'e de folia.
Ben vennas, mayo, et con alegria.
Ben vennas, mayo, con toda saude
porque loemos a de gran vertude
que a Deus rogue que nos sempr'ajude
contra o dem'e de si nos escude.
Ben vennas mayo, et con alegria.

En cierto modo, en la gran recopilación de poesía mariana de Alfonso el Sabio hallamos, por lo que se refiere a las cantigas de amor y de amigo, una especie de traslado a lo divino de los temas y de los recursos poéticos profanos, sobre todo en las cantigas de loor, las cuales son de tipo muy subjetivo —de petición, de gracias, o meramente laudatorias—, al paso que las que cantan milagros de la Virgen y que desarrollan los constantes temas medievales de la narrativa legendaria mariana, son sencillamente expositivas, sin que ello suponga mengua de su contenido lírico.

Alfonso el Sabio da un sello personal inconfundible a una serie de relatos milagrosos sobre la Virgen que habían tratado otros autores marianos, sobre todo el famoso Gautier de Coinci. Pero algunas veces nos da preciosas notas subjetivas e incluso au-

tobiográficas, como en la famosa cantiga 209 en la que el rey castellano relata que enfermó en Vitoria con tal gravedad que todos creían que iba a morir, y entonces él mismo pidió que le pusieran encima su propio libro de *Cantigas de Santa María* y sanó milagrosamente. La anécdota es sumamente interesante, pues no tan sólo revela la fe que el poeta tenía en su propia obra, que casi le parece inspirada y a la que otorga el valor milagroso que podría tener la Biblia, sino que, literariamente, ofrece la peculiaridad de presentar como objeto literario el mismo libro que está escribiendo, fenómeno idéntico a lo que ocurre en la segunda parte del *Quijote,* en la que se habla y trata de la misma novela. Y es que Alfonso el Sabio tiene por sus *Cantigas* una gran predilección, como obras suyas que son, íntimas y emotivas. Las acompaña de notación musical, en la que unos ven influjo árabe y otros las relacionan con la música litúrgica europea y la trovadoresca, y las hace copiar en riquísimos manuscritos, profusamente adornados de bellas y primorosas miniaturas. Las *Cantigas de Santa María* no es sólo una magnífica colección de poesías: es una triple manifestación del más depurado arte en poesía, en música y en ilustración. Digna obra de un rey dedicada a la Virgen. No en vano, el trovador catalán Cerverí de Girona decía a Alfonso el Sabio, en una poesía que tituló *Canción de Nuestra Señora Santa María:* «Rey castellano: toda criatura muere y fenece pero no la dama a la que vos cantáis…».

El cancionero de burlas gallegoportugués comprende unas cuatrocientas composiciones que se dividen en dos géneros: cantigas de escarnio, en las cuales se ataca a personas, clases sociales o instituciones de un modo encubierto y disimulado, sólo comprensible para quien está en el secreto, y las cantigas de maldecir, en la que el ataque es directo, puntualizando nombres y situaciones. En general el cancionero de burlas ofrece un pintoresco cuadro de la sociedad medieval, en el que se zahieren y caricaturizan vicios, ridiculeces y presunciones. Son como miniaturas defor-

madas de un mundillo con sus tachas y sus notas grotescas: el juez injusto, el recaudador de contribuciones, el nuevo rico, el sastre ennoblecido, el cantor ronco, el juglar que no ha ido más allá de Montpeller y regresa contando las maravillas de Ultramar. Tampoco se escapa de esta sátira la mofa de la poesía cortesana; el borgalés Pero García se burla del poeta Roy Queimado porque en sus cantares siempre dice que muere de amor, «¡pero resucitó después al tercer día!».

A veces las cantigas burlescas se acumulan en el ataque a una persona determinada, como le ocurrió a la soldadera María Peres, a Balteira, pecadora luego penitente y arrepentida, o a un hecho, como las referentes a la cobardía de ciertos caballeros en la guerra de Granada. La legislación medieval prevé serios castigos para los poetas que denuestan al prójimo con sus cantigas de escarnio y de maldecir, y a ello se refiere muy concretamente Alfonso el Sabio en la séptima de sus *Partidas* (recopilación de leyes), si bien el mismo monarca infringió sus propias disposiciones escribiendo mordaces poesías.

La poesía latina medieval profana

Paralelo al desarrollo de la lírica en lengua vulgar, y ya antes de las fechas en que se colocan las primeras manifestaciones conocidas de ésta, en buena parte de Europa florece un curioso e interesante género de poesía profana en latín que recibe el nombre de «goliárdica». Vimos en páginas anteriores que el cultivo de la poesía latina, tanto la sagrada como la profana de carácter grave, persiste a lo largo de varios siglos si bien su interés decrece cuando la costumbre de escribir en verso en la lengua nativa se impone como una necesidad práctica y artística en los escritores. Pero aparte de esta corriente, que sólo en contados momentos, por lo que se refiere a la lírica, produce muestras de interés, existe el citado movimiento goliardico, cuya originalidad, estilo y actitud frente al mundo y los goces de la vida hacen que tenga

un auténtico valor literario y un especial significado cultural y social.

Se trata de un movimiento poético que se desarrolla en Alemania, Inglaterra, Francia y España desde el siglo XI hasta el XIII, calculando con amplitud, y que surge en el ambiente más culto y literario, pues sus autores son altos dignatarios de la Iglesia, clérigos y estudiantes, empapados de retórica latina y de lecturas escolares de clásicos que, en un momento dado, zafándose de serias preocupaciones o lanzándose decididamente a la vida alegre e irregular, encauzan su preparación literaria y su agudo ingenio hacia la creación de poesías en las que satirizan el ambiente que les rodea, parodian la seriedad y la majestad de los himnos eclesiásticos, cantan jocundamente el vino y el amor y dan rienda suelta a la malicia y picardía estudiantil. Ello constituye una novedad en la poesía docta, cuanto ésta desciende de la severa cátedra y del templo a la taberna o al lupanar, no para divertir al pueblo, que difícilmente podría entender su engolado latín y su chiste intelectual, sino para cantar en regocijado grupo de gente cultivada. Los momentos alegres de la vida estudiantil de todos los tiempos es lo que puede damos la idea más apropiada de lo que fue la poesía de los goliardos.

Los goliardos

Los poetas que cultivaron este género de poesía fueron denominados goliardos *(goliardi)* y clérigos vagantes *(clerici vagantes)*. Esta segunda denominación tiene un claro origen: tales poetas eran, por lo general, o bien estudiantes que constantemente se trasladaban de una escuela a otra, ya que ello ocurre en los momentos en que se organizan las grandes universidades europeas, y que, faltos de recursos, no raramente se ganaban el sustento ejerciendo actividades más o menos juglarescas, o bien clérigos sin beneficio o monjes exclaustrados entregados a la vida errabunda e irregular. De ahí las abundantes menciones que se encuentran en autores graves y en disposiciones conciliares contra

este género de gente, a los que cubren de maldiciones y de epítetos viles.

La denominación de goliardo es más difícil de explicar. Parece provenir de la costumbre de considerar al gigante Goliat como símbolo del diablo, al paso que David lo era de Cristo; aunque no es de desechar la posibilidad de que la palabra derive de *gula,* por la glotonería y sobre todo afición al vino que revelan varios de estos poetas. Lo cierto es que ellos mismos se aplicaban el nombre de goliardos y que incluso llegaban a afirmar, socarronamente, que pertenecían a la «orden goliárdica», ficción que no debe tomarse al pie de la letra.

Sin embargo, no todos los cultivadores de este género de poesía fueron gente de semejante jaez. Altas dignidades eclesiásticas, figuras destacadas en la cultura de la época dedicaron momentos de su vida a la musa goliárdica, como el canónigo Gautier de Lille, o de Châtillon, el canciller Felipe, el gramático Matthieu de Vendóme, el arcediano Pierre de Blois, etc.

Algunos de los numerosos cancioneros en los que se ha conservado la poesía goliárdica revelan la existencia de focos en los que con más intensidad se cultivó este género. Mencionemos la colección denominada *Carmina Cantabrigensia,* en la que se incluyen poesías escritas principalmente en el valle del Rin en el siglo XI, el rico cancionero llamado *Carmina Burana,* con poesías escritas principalmente en Alemania y, en menor proporción, en Francia e Inglaterra; la colección de poemas escritos alrededor del monasterio de Ripoll (Cataluña) en el siglo XII, etcétera.

Temas de la poesía goliárdica

Como es de suponer, dada la condición especial de sus autores, en las poesías goliárdicas se halla con extraordinaria frecuencia una actitud decisivamente hostil a las altas autoridades eclesiásticas, desde el Papa y los obispos, a la corte pontificia y al clero y monacato. El anticlericalismo de esta poesía va de la refle-

xión moral elegíaca, en la que se lamenta la decadencia y envilecimiento eclesiástico que el autor cree ver en su época, en oposición a tiempos mejores, hasta la sátira más descamada y mordaz, escrita para provocar la risa gruesa, en la que caben toda suerte de insolencias y obscenidades y en la que chispea constantemente el juego de palabras y el cómico equívoco al estilo de *Curia Romana non querit oves sine lana* («La corte romana no busca las ovejas sin lana»). Esta actitud, incluso en sus manifestaciones más irrespetuosas, no supone en modo alguno incredulidad, herejía o discrepancia dogmática con la Iglesia; es, simplemente, un anticlericalismo inconformista, que frente a los abusos de los poderes eclesiásticos o la política de la Iglesia levanta el lamento o la burla.

No hay que olvidar que los autores de las poesías goliárdicas son por lo general clérigos o aspirantes a las órdenes religiosas. Los textos bíblicos y las fórmulas del culto y de la liturgia les son familiares en grado sumo y de ahí que las retuerzan parodísticamente en busca de recursos de expresión cómicos y malintencionados. Las fórmulas o palabras iniciales de los Evangelios, de decretos papales, de himnos litúrgicos, las expresiones del ordinario de la misa aparecen a cada paso en las poesías goliárdicas en irrespetuosa transformación *(per omnia pocula; introibo ad altare Bachi; Beati qui habitant in taberna tua,* etc.). Ello constituye uno de los rasgos estilísticos más constantes y típicos de los goliardos.

La autobiografía del clérigo vagante es un tema algunas veces desarrollado con gracia e incluso dramatismo. Una de las muestras más notables es la del Archipoeta de Colonia, en la que al lado de estrofas llenas de un amargo y turbador sentimiento, el alegre espíritu juvenil va desarrollando las dulces debilidades del goliardo, víctima completamente resignada del amor y del vino:

Res est arduissima vincere naturam,
in aspectu virginis mentem esse puram;

iuvenes non possumus legem sequi duram
leviumque corporum non habere curam.
Meum est propositum in taberna mori,
ut sint vina próxima morientis ori,
tune cantabunt laetius angelorum chori:
«Deus sit propitius huic potatori».

[«Es cosa muy difícil dominar la naturaleza y que a la vista de una doncella la mente permanezca pura; los jóvenes no podemos seguir una ley tan dura y no prestar cuidado a tan tiernos cuerpos. Es mi propósito morir en la taberna para que los vinos estén cerca de la boca del agonizante; entonces cantarán alegremente los coros de los ángeles: —Que Dios sea propicio a este bebedor.»] Adviértase la parodia evangélica del último verso, donde *potatori* sustituye a *peccatori*.

El vino constituye uno de los temas favoritos de los goliardos. Su poesía, fundamentalmente báquica y tabernaria, al acercarse a este tema exulta de alegría y de optimismo, se derrama en torrentes de gracia, de ingenio y adquiere una exuberante locuacidad. En este sentido los goliardos nos han legado verdaderas obras maestras y han escrito las mejores y más sinceras poesías que han sido dedicadas al vino. Una famosísima canción que, con toda gravedad, empieza:

In taberna quando sumus,
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus,

[«Cuando estamos en la taberna no nos preocupamos de lo terrestre sino que nos precipitamos al juego, en lo que siempre nos afanamos»]; tras enumerar los brindis que los borrachos dedican a todos los estamentos sociales, caracterizados con epigramática sal, acaba con esta desbordante letanía de bebedores:

Bibit hera, bibit herus,

bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magus,
bibit pauper et aegrotus,
bibit exul et ignotus,
bibit puer, bibit canus,
bibit praesul et decanus,
bibit soror, bibit frater,
bibit anus, bibit mater,
bibit ista, bibit ille,
bibunt centum, bibunt mille.

[«Bebe la señora, bebe el señor, bebe el caballero, bebe el clérigo, bebe aquél, bebe aquélla, bebe el siervo con la criada, bebe el animoso, bebe el perezoso, bebe el blanco, bebe el negro, bebe el constante, bebe el voluble, bebe el ignorante, bebe el sabio, bebe el pobre y el enfermo, bebe el desterrado y el desconocido, bebe el niño, bebe el viejo, bebe el obispo y el decano, bebe la hermana, bebe el hermano, bebe la vieja, bebe la madre, bebe ésta, bebe éste, beben cien, beben mil.»]

El himno marial *Verbum bonum et suave* es trasladado en un constante juego de ingenio, despreocupado e irreverente, a himno tabernario con un ritmo alegre y rápido, propio para ser entonado alrededor de una mesa de estudiantes bien provista de botellas.

El tema inocuo, descargado de toda intención, pero que se presta a la risa y al canto coreado por alegres pandillas de estudiantes, aparece también en la poesía goliardica. Un ejemplo di-

vertido, y al mismo tiempo buena muestra de poesía fácil y bien construida, es el planto o lamento puesto en boca de un pato asado, cuando está a punto de ser servido a la mesa

Olim lacus colueram,
olim pulcher exstiteram,
dum cygnus ego fueram.
Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!…
Eram nive candidior,
quavis ave formosior;
modo sum corvo nigrior.
Miser…
Nunc in scutella iaceo
et volitare nequeo;
dentes frendentes video.
Miser…

[«En otro tiempo vivía en los lagos, en otro tiempo lucía mi belleza mientras fui cisne. ¡Desdichado, desdichado, qué negro y asado estoy ahora! Era más blanco que la nieve y no existía otra ave más hermosa; ahora soy más negro que el cuervo. ¡Desdichado…! Ahora yazgo en la bandeja y no puedo volar; veo dientes devoradores. ¡Desdichado…!»]

El amor ocupa un lugar importantísimo en la poesía goliárdica. Desde la más delicada ternura, acompañada a veces de suspiros y llantos del enamorado, hasta la más obscena alusión, coreada por las carcajadas y por el júbilo, el amor reviste toda suerte de modalidades en los versos de estos despreocupados y cultos clérigos vagantes, que mezclan referencias bíblicas y mitológicas. La poesía amorosa de actitud no deshonesta lleva consigo en algunas composiciones goliárdicas la descripción de la naturaleza,

o sea el teatro en el que se desarrolla la escena o la evocación. Algunas poesías de los goliardos son magníficas desde este punto de vista y revelan no tan sólo un bien asimilado conocimiento de la poesía latina clásica sino también un claro paralelismo con la poesía culta en lengua vulgar, principalmente la trovadoresca. El anónimo enamorado de Ripoll inicia así una de sus canciones

Aprilis tempore, quo nemus frondibus
et pratum roseis ornatur foribus,
inventus tenera fervet amoribus.
Fervet amoribus inventos tenera,
pie cum concinit omnis avicula
et cantat dulciter silvestris merula.

[«En el tiempo de abril, cuando el bosque se adorna de hojas y los prados de flores rosadas, la tierna juventud hierve de amores. Hierve de amores la juventud tierna y todas las avecillas hacen un pío concierto y dulcemente canta el mirlo salvaje.»]

En este estilo hallamos las poesías llamadas «invitaciones a la amiga», en las cuales el poeta en plena naturaleza intenta convencer a una doncella de que acepte su amor. Es notable la que empieza con el verso *Iam, dulcis amica, venite* («Ven ahora, dulce amiga»). Como es lógico, de esta escena se pasa fácilmente a la pastorela, entre las que destaca la de Gautier de Lille, o de Châtillon, que empieza *Solé regente lora,* en la que aparecen todos los elementos importantes de este género en las literaturas vulgares y en la que el vivo diálogo entre el caballero y la doncella guardadora de ovejas, culto y natural al mismo tiempo, recuerda las serranillas del marqués de Sañtillana.

Constituye, pues, la poesía de los goliardos un fenómeno complejo y lleno de matices y de intenciones. Surge en un ambiente en el que se unen la refinada cultura y la alegre despreocupación con unas intenciones meramente literarias, de regocijo y de burla. El repertorio de los temas es extraordinariamente va-

riado, pues va desde la obscenidad y la irreverencia hasta la sana alegría y el tierno sentimiento de la naturaleza. Todo ello siempre salpicado de una aguda gracia estudiantil y de juegos de palabras cultos y con frecuencia pedantes, que el no iniciado no puede captar. En el fondo, en la poesía de los goliardos hay siempre cierto orgullo de superioridad intelectual y no raramente una exhibición de virtuosismo en el lenguaje, en la frase y en la versificación. Hay orgullo de clase en muchos de sus versos, en los que se habla con desprecio de los laicos, incapaces de gustar los placeres que están reservados para ellos solos, como se advierte en la siguiente estrofa de un himno a la primavera:

Litteratos convocat
decus virginale;
laicorum execrat
pectus bestiale.

[«La hermosura virginal atrae a los literatos y rechaza el pecho bestial de los laicos.»]

Primeras manifestaciones de lírica romance en Italia

Al igual que en Cataluña, las primeras manifestaciones conservadas de poesía lírica compuesta en Italia están escritas por italianos que versificaban en provenzal. Ya en 1170 Peire d'Alvernha cita a un «viejecito lombardo» que en sus versos insulta a sus vecinos y emplea palabras falsas y bastardas, lo que tal vez revela dificultades en el cultivo de una lengua extranjera. En 1194 un poeta, tal vez boloñés, llamado Peire de la Cavarana, escribe en provenzal un violento sirventés contra la dominación imperial, en el que burlescamente intercala palabras alemanas. Ya en aquel tiempo las cortes señoriales de la Italia septentrional eran frecuentadas por trovadores provenzales, entre ellos Raimbaut de Vaqueiras, autor de un significativo debate con una moza que responde desabridamente en genovés a las proposiciones amorosas que el trovador le hace en provenzal (**véase pág. 256**). En los

ambientes cultos y aristocráticos del norte de Italia la poesía de los trovadores se convierte, a principios del siglo XIII, en la única expresión de la lírica cortés, gracias no tan sólo a la proximidad geográfica con las tierras de lengua de oc y a las similitudes que con ella pudieran presentar los dialectos allí hablados, sino también a las constantes relaciones políticas y económicas, familiares y feudales que unían ambas zonas. Debido a ello no tardó en hacerse bastante frecuente el fenómeno de poetas nacidos en Italia que escribieron en lengua provenzal, entre los cuales no faltan algunos de mérito y en los que es perceptible cierta personal actitud frente a los problemas del amor cortés y de la poesía. Dos de los trovadores italianos, ambos de mediados del siglo XIII, merecen particular atención. Sordel de Goito (en italiano Sordello), noble sin recursos, que visita diversas cortes, que lleva una vida aventurera y azarosa tras haber raptado a Cunizza da Romano de casa de su marido Ricardo di San Bonifazio, que pasa a España, sin duda en peregrinación a Santiago (lo que le hizo ser conocido por los poetas gallegoportugueses) y que tras un encarcelamiento murió en posesión de un feudo en los Abruzos, es considerado por Dante como el símbolo del amor a la patria y de él hará el poeta Robert Browning el paradigma del espíritu superior que vive en los peligros del mundo, arbitraria interpretación romántica. Su poesía política es ingeniosa y mordaz, como se advierte en el planto por la muerte de Blacatz, en que las virtudes que poseía este caballero sirven de pretexto para mostramos una serie de soberanos contemporáneos que carecen de ellas. Su lírica amorosa se destaca por un delicado sentido de pureza y de idealización del amor, que lo sitúan dentro de la corriente inaugurada por Guilhem Montanhagol (**véase pág. 257**), en la que los principios fundamentales del amor cortés se hallan en trance de una renovación que precisamente se verificará en Italia y en la que serán antecedentes e impulsores estos trovadores italianos. En este aspecto es significativa la producción poética en lengua pro-

venzal del juez genovés Lanfranc Cigala, en la cual encontramos notas no frecuentes en la lírica, trovadoresca clásica, como son sus poesías a la Virgen y un planto a la muerte de su dama, llamado *chan-plor* («canto-lloro»), notas ambas que parecen auguramos a Petrarca. Tiene cierto interés la canción de Lanfranc Cigala en defensa del estilo llano y en ataque del hermetismo, restos de la antigua polémica literaria que abrieron Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh, ahora sancionada en pro de la sencillez y la claridad en oposición al retorcimiento retórico, lo cual no deja de ser otra nota de transición hacia nuevas formas de poesía.

La Magna Curia

Mientras en el norte de Italia poetas como Sordel y Cigala adoptaban el provenzal para expresar sus sentimientos, relegando el cultivo de la lengua materna (aunque al primero se atribuye, con cierta verosimilitud, un sirventés lombardo), en el sur de la península aparecía la primera escuela poética culta en lengua italiana en torno de la corte de Federico II (1220-1250), gran impulsor intelectual ya que a él se deben la fundación de la universidad de Nápoles, el renacimiento de la famosa escuela de medicina de Salemo y un vigoroso impulso a los estudios científicos, sin contar la redacción de su tratado latino de cetrería *Arte de cazar con aves (De arte venandi cum avibus)*. Esta primera escuela poética italiana nace de la imitación de la lírica provenzal trovadoresca trasladada a la lengua vernácula, pero hay que advertir que junto a esta evidente dependencia se nota cierto influjo de la primitiva poesía en lengua francesa, explicable como consecuencia de la conquista normanda de Sicilia (en 1061) que hizo conocer en el sur de Italia la lengua, las costumbres y las leyendas francesas (de lo que es ejemplo la curiosa localización del palacio del rey Artús en el Etna, según ciertas tradiciones) y que produjo aquella singular corte de Messina en la que convivían poetas de lengua árabe, griega, latina y de oíl, ésta con preponderancia. Los temas de los *refrains* de la primitiva lírica francesa (a los que

nos hemos referido antes, pág. 264) reaparecen en los primeros líricos italianos meridionales, en los cuales se ofrecen ciertas características de versificación y técnica de la lírica de Francia, detalles que hacen verosímil creer que antes del siglo XIII existiera en el sur de Italia una poesía amorosa y narrativa cuyos temas eran los predilectos de la poesía francesa.

Sea acertada o no esta hipótesis, lo seguro es que a mediados del XIII aparece la escuela poética que se denomina siciliana, no precisamente por ser sicilianos todos los poetas que la integran, sino por el prestigio de la corte de Federico II, la Magna Curia, en la cual versifican el propio soberano, caballeros, funcionarios áulicos, juristas, etc. Su poesía es, como ya se ha dicho, de imitación provenzal, fundamentalmente cortesana, como es lógico dado el ambiente en que se desarrolla, y sus temas principales son el amor y la primavera. La lengua de estos poetas, aunque de base siciliana, aparece fuertemente toscanizada, sea por un instinto de diferenciación de la hablada por el pueblo, sea por efecto de mala transmisión de los cancioneros. El más antiguo de los poetas sicilianos es el notario imperial Giacomo da Lentino (primera mitad del siglo XIII), repetidor de lugares comunes trovadorescos, pero gracioso en sus versos cortos y a quien se atribuye una de las invenciones estróficas de mayor fortuna: el soneto. Giacomino Pugliese ofrece algunos momentos de ternura y de delicadeza en su breve repertorio amoroso (ocho canciones); Rinaldo d'Aquino (muerto entre 1279 y 1281) adapta el tema de la canción de cruzada provenzal y francesa en su *Lamento por la partida del cruzado (Lamento per la partenza del Crociato);* Pier della Vigna, Jacopo Mostacci, Percivalle Doria (que también escribió en provenzal) y algunos otros constituyen el núcleo de la escuela de la Magna Curia, propiamente dicha, pues de ellos consta que formaron parte de la corte siciliana. Mención especial merece una larga poesía dialogada que nos ha llegado bajo el nombre del poeta Cielo d'Alcamo (no Ciullo), escrita probablemente en Si-

cilia en la primera mitad del XIII. Es un debate entre un enamorado y una moza que se inicia con el verso *Rosa fresca aulentissima* y en el que los interlocutores discuten en una mezcla desorientadora de popularismo y rusticidad, por un lado, y galanterías y expresiones cultas y cortesanas por otro, lo que permite suponer que su autor, poeta de cultura y de ambiente refinado, ha querido distraer a su público con una especie de remedo del lenguaje y maneras del pueblo, fenómeno bastante frecuente en la historia literaria. El diálogo está lleno de vida, de gracia, de socarronería y de sensualidad, matizado con notas de delicadeza y de agudo ingenio, y todo ello en un verso de ritmo rápido y en un estilo dramático, que casi parece representable. Este debate, que Dante citó como ejemplo de rusticidad lingüística, es la más original y bella producción de la escuela siciliana. La comparación con una poesía similar de Ciacco dell'Anguillara, poeta florentino, en cuyo debate entre enamorado y dama hay mayor compostura y menos espontaneidad, pone de manifiesto el mérito del poema de Cielo d'Alcamo.

A finales del XIII y principios del XIV, ya contemporáneamente a la renovación de los *stilnovisti,* surgen algunos poetas toscanos todavía vinculados al estilo de la escuela siciliana (aunque vivan desligados de la Magna Curia) y al estilo de los trovadores. Guittone d'Arezzo al lado del género amoroso, poco personal, cultiva con energía el político, el sentencioso y el moral y religioso; Bonagiunta Orbicciani da Lucca, famoso por el diálogo poético que Dante finge sostener con él en el Purgatorio, tiene notas que auguran el nuevo estilo; Chiaro Davanzati es uno de los postreros repetidores de los temas provenzales y con frecuencia se limita a verter pasajes enteros de trovadores.

El Stil Nuovo

Tanto en los trovadores italianos del norte como en los poetas de la escuela siciliana y sus seguidores toscanos se advierte una franca tendencia hacia una renovación poética, como exigen el

desgaste de los temas, situaciones y tópicos del amor cortés provenzal y las distintas condiciones sociales del ambiente en que viven, tan diversas de las de los castillos del mediodía galo. Poetas que pertenecen a una sociedad comunal de municipios autónomos, con floreciente comercio y poderosa burguesía y que al propio tiempo tienen una sólida preparación universitaria, como podía adquirirse en Bolonia, se hallan totalmente distanciados de los trovadores de dos siglos antes que trasladaron al amor y a la poesía conceptos feudales y caballerescos. La nobleza de sangre, el señorío feudal, el vasallaje al señor, la sublimación de la mujer en cuanto a *domina,* o sea dueña, son conceptos que no cuadran en la sociedad del centro de Italia del siglo XIII, y por ello todo el armazón de la lírica trovadoresca, montado sobre aquellas ideas, suena a vacío y a extraño y caduco al repetirse en lengua italiana. Ya Guilhem Montanhagol, al concebir el amor como virtud en el sentido religioso y al hablar de la castidad, había abierto, al final de la lírica trovadoresca, un camino por el que seguirán los trovadores italianos; y ya en toscanos corno Guittone d'Arezzo y Bonagiunta Orbicciani se advertían claros síntomas de renovación y de rompimiento con la tradición provenzal.

El boloñés Guido Guinizelli (1230-1276) y el florentino Guido Cavalcanti (1259-1300) son autores de dos canciones definidoras del nuevo estilo y que pueden considerarse como verdaderos «manifiestos poéticos» de la escuela. Guinizelli en la composición que empieza con el verso *Al cor gentil ripara sempre amore* señala en maravilloso lenguaje poético los puntos siguientes: la nobleza no procede de la sangre, del linaje, sino de las virtudes del corazón, y por lo tanto sólo es noble el que tiene corazón gentil *(cor gentil)*, conceptos de raíz escolástica que se oponen diametralmente al principio de nobleza feudal y hereditaria, único válido para los trovadores. El amor sólo prende en el corazón gentil, y ambos se identifican de tal suerte que vienen a constituir una misma cosa. La *bella donna* («bella mujer», pero el con-

cepto es intraducible) es la que suscita en el hombre el *cor gentil,* la nobleza de corazón, y con ello le provee de las virtudes necesarias para elevarse a Dios; y del mismo modo que los ángeles son seres intermediarios entre Dios y el hombre, la *donna* lo es entre Dios y el enamorado. De ahí que la *donna* venga a ser equiparada a un ángel, la *donna angelicata,* exaltación de la mujer a que no habían podido llegar los trovadores que siempre la consideraron en su medida de dama feudal. Si el día del juicio Dios reprende al poeta —acaba Guido Guinizelli— porque atravesó los cielos y le dio a Él por imagen de un vano amor, responderá:

tenea d'angel sembianza
che fosse del tu'regno
non mi fu fallo, s'eo li posi amanza

[«Tenía aspecto de ángel que fuera de tu reino: no fue error mío, si le puse amor.»] Hemos llegado a la máxima sublimación de la mujer, a través de un claro fondo de escolasticismo y con una intención totalmente depurada de sensualidad y orientada hacia el más allá cristiano, lugar etéreo al que llegará Dante en su peregrinación por el paraíso con Beatriz. La dama de los trovadores prometía dádivas materiales y prendas de amor, concedía el privilegio de su trato y finalmente podía otorgar su *drudaria*; a la *donna* de los stilnovisti le bastan el saludo y la mirada para producir la suma felicidad del enamorado, hacerle desprenderse de la materialidad de la tierra y sumirle en la adoración; pero entiéndase bien que se trata de una adoración contemplativa, no la equivalente a la ceremonia feudal del vasallaje a que llegaban los trovadores. En este plano es imposible ya suponer que en el amor pueda existir ni la menor sombra de pecado, y por ende la castidad, las virtudes morales, la modestia y la piedad se convierten en el ornamento espiritual de la *donna,* cuya belleza es también angélica, casta y espiritual.

El otro manifiesto del Stil Nuovo es una canción de Guido Cavalcanti, el cual determina el nuevo concepto del amor en términos escolásticos: analiza el amor como potencia, considerándolo, de acuerdo con Aristóteles, como un accidente que reside en la memoria, y luego como actividad, donde afirma que produce una placentera mirada que impide que se mantenga secreto, pues aunque no puede verse sensiblemente se advierte por la palidez del rostro. Todo ello está expresado en versos oscuros, apretados de conceptos y que se prestan a diversas interpretaciones, debido a lo cual esta canción fue objeto de comentarios latinos contemporáneos.

En el canto XXIV del *Purgatorio* Dante pone en boca del poeta Bonagiunta Orbicciani, secuaz de la escuela siciliana, unos versos en los que caracteriza la lírica del propio autor de la *Comedia,* el cual «va significando lo que amor le inspira», aspecto que es considerado como una novedad y en el que se proclama como una de las características de la nueva escuela, la manifestación de un sentimiento sincero. De hecho esta actitud no es inédita, pues ya se halla en muchos poetas medievales anteriores (baste recordar a Bernart de Ventadorn); lo nuevo es dar a esta sinceridad el carácter de condición indispensable para la poesía, lo cual era obligado tras tantos poetas que repetían maquinalmente lugares comunes y que se empeñaban en no salirse de unos límites ambientales y sociales que en Italia no tenían razón de ser y que necesitaban una renovación. Precisamente la voluntad y la conciencia de renovación constituyen la actitud más determinante de los stilnovisti, los cuales logran darle validez gracias a su sólida preparación cultural, a su innegable buen gusto en la lengua y en el verso, a su agudo análisis de la experiencia íntima y a su espiritual concepto del amor, que les lleva a esferas lindantes con la mística en una consciente purificación del amor terreno.

La esencia de la poesía de Guido Guinizelli se halla en la canción *Al cor gentil* que hemos analizado someramente. Por encima de la teoría que en ella se expone es preciso ver la manifestación de su personal sensibilidad que de una experiencia íntima profundamente sentida y serenamente descrita pasa a generalizar y a resumir sus adquisiciones. Junto con el símil del ángel, aplicado a la *donna,* a que nos hemos referido, aparece en él el de la estrella, que también gozará de gran fortuna y que en el fondo deriva de los conocimientos científicos de la época. La sensación que produce en el enamorado el honesto saludo de la *donna* constituye el asunto de uno de los mejores sonetos de Guinizelli, el cual en esta composición abre un motivo que hallará su más alta representación en el famoso soneto de Dante sobre el mismo tema.

La reflexión intelectual y la teorización que aparecen en la canción *Donna mi prega* de Guido Cavalcanti (el manifiesto poético antes aludido) suponen también los resultados de una fecunda experiencia sentimental y de una fina sensibilidad poética que se advierte con mayor limpidez en otras composiciones del cancionero de este gran lírico, trasunto de la historia íntima de su alma, en la que no faltan la nota desgarradora, la lucha entre pasiones, las angustias y el abatimiento. Las situaciones del poeta frente a la *donna,* que pasa «y hace temblar de claridad al aire» y corta la voz a los que la admiran, sólo capaces de suspirar, la timidez del enamorado frente a ella, son trances de delicada emoción que Guido Cavalcanti ha sabido captar en toda su intensidad y ha transmitido en versos llenos de elegancia y de ternura. Su renovación de la pastorela *(In un boschetto trova'pasturella)* constituye una real superación del género provenzal y francés a base de una consciente irrealidad y una delicadeza nueva y arbitraria. Impresionante es la balada del destierro, escrita por Cavalcanti poco antes de morir y enviada como último mensaje a su dama como portadora de «esta alma que tiembla» *(quest'anima che trema)*.

Entre los stilnovisti menores recordemos a tres poetas de la segunda mitad del XIV, Lapo Gianni y Gianni Alfani, en los que se repiten conceptos de Cavalcanti, y Dino Frescobaldi, de sentimientos más literarios que reales y que sigue dentro de la misma línea pero que ya recibe el influjo de la lírica juvenil de Dante. Mención especial merece Ciño da Pistoia (1270-1337), el más fecundo de los stilnovisti, no precisamente por su originalidad, pues su cancionero está constituido en gran parte por la repetición, reelaboración y a veces plagio de temas de los otros poetas de la escuela, sino por su amaneramiento, su no rara oscuridad en la expresión y su perfección técnica y formal y a veces su ampulosa retórica. En Ciño da Pistoia advertimos una especie de resumen y recolección de aspectos del Stil Nuovo, generalmente expresados en versos bellos y contundentes, y no faltan atisbos que hacen augurar motivos que más tarde desarrollará Petrarca.

El Stil Nuovo ha llegado al final de su evolución para dejar paso a la lírica de Dante, contemporáneo de algunos de sus cultivadores, y con el genial poeta reemprenderemos más adelante (**véase pág. 350**) la evolución de la poesía italiana amorosa.

La poesía franciscana

Al lado de la producción profana y amorosa de los poetas de la Magna Curia y stilnovisti y con notables características propias frente a la poesía religiosa del resto de la Cristiandad, en Italia aparece un tipo peculiarísimo de poesía sagrada gracias a San Francisco de Asís (1182-1226) y a otros escritores de las órdenes por él fundadas. San Francisco es autor de un poema en 33 versos asonantados, *Cántico de las criaturas* (titulado en latín *Laudes Domini de creaturis),* compuesto seguramente en 1224. El poema tiene una evidente dependencia de ciertos salmos y cantos bíblicos y sin duda desarrolla conceptos que se hallan en escritos de San Pablo y en el *Apocalipsis,* pero todo ello no pasa de ser un punto de partida de la original concepción del santo que emprende una alabanza de Dios a través de las perfecciones de sus

criaturas, incluso las más humildes, y el amor que éstas inspiran al poeta. El hombre, que es una criatura más de Dios, habla de las cosas que le circundan como hermanas suyas adjetivándolas con sorprendente exactitud y profundo amor hacia todo lo creado: el hermano sol, bello y radiante; la hermana luna y las estrellas, claras, preciosas y bellas; el hermano viento y el aire, nublado y sereno; la hermana agua, útil, humilde, preciosa y casta; el hermano fuego, bello, jocundo, robusto y fuerte; la hermana nuestra madre la tierra *(sora nostra matre terra),* que nos sustenta, gobierna y produce frutos con flores coloridas y hierba; los hombres que perdonan por el amor de Dios, los que sufren enfermedades y tribulaciones, los que descansan en paz y serán por Dios coronados. Y finalmente, en una estrofa que se cree añadida poco antes de morir el santo, San Francisco alaba a Dios, «por hermana nuestra muerte corporal» *(per sora nostra morte corporale),* único elemento abstracto y no tangible que se vincula a esta tan sencilla como sabia enumeración de la naturaleza creada; astros, elementos, tierra y hombres, es decir del cielo a la tierra en movimiento descendente. Todo ello es una prodigiosa estructuración poética de la frase de San Pablo: «Los atributos invisibles de Dios resultan visibles por la creación del mundo al ser percibidos por la inteligencia» *(Ad rom.,* 1,20). La inteligencia estrechamente unida al amor produce esta maravilla de alabanza de Dios y de hermandad con la naturaleza. Los versos son de una sencillez suma, exentos de adornos retóricos y son de creación espontánea, aparentemente automática (se afirma que San Francisco los compuso en una efusión jubilosa tras una visión en tiempos de su casi ceguera), y en la que no se siguen estructura ni medida fijas, lo que no impide que exista un perfecto ritmo de conceptos.

El *Cántico de las criaturas* se coloca, como obra maestra, dentro de un género ya existente en Italia y que perdurará hasta mediados del siglo XV: la *lauda.* Ciertas cofradías usaban en sus ritos cánticos laudatorios que se entonaban alternativamente y que re-

dactados en italiano se convirtieron, en la Umbría del siglo XIII, en una especie de lírica sagrada popular, de fondo y raíz litúrgicos, que recibió gran auge gracias a San Francisco. Dentro de este género hay que colocar su poema, superación de las muestras anteriores y modelo de la producción posterior, muy densa a partir de la creación de cofradías de disciplinantes y flagelantes. La lauda, que toma frecuentemente la forma de las baladas profanas, viene a convertirse en un género de poesía sacra escrito por poetas cultos en forma popularesca, a fin de que cuaje entre el pueblo y lo enfervorice, haciéndole asequibles los temas del himno litúrgico. Las laudas más notables son las escritas por Jacopone da Todi (1236-1306), a quien se atribuye el himno latino *Stabat Mater.* Jacopone, que sufrió persecuciones por parte del Papa, fue excomulgado, encarcelado y finalmente puesto en libertad y justificado por Benedicto XI, es un espíritu inquieto, frenético y fervoroso que lleva a sus impresionantes laudas su tragedia y su apasionado misticismo, cuyas experiencias traslada a sus versos rudos y contundentes, que van del odio a sí mismo y a su miseria como hombre al profundo y exaltado amor a Dios. De esta suerte prorrumpe en alegres manifestaciones cuando es encarcelado y bendice sus penas y sus humillaciones. Esta poesía personalísima e impresionante, que canta con fervor el amor a Dios y a la Virgen, no está exenta de ironías y sarcasmos y de tremendos emplazamientos al juicio universal. Violentos ataques contra la corrupción de las costumbres se alternan con estrofas en que pide a Dios la muerte o bendice sus enfermedades y miserias. La obra maestra de Jacopone es la lauda *Planto de la Virgen (Planto delta Madonna),* en cuya primera parte un mensajero anuncia a la Virgen la crucifixión de Jesús y en la segunda María dialoga con su Hijo y profiere un doloroso y conmovedor lamento, todo él un grito de dolor y de invocaciones humanamente maternales y desgarradas. A finales del siglo xiv Bianco da Siena es un notable cultivador de las laudas, dentro de la corrien-

te de Jacopone, y en el siguiente son de recordar las escritas por el famoso Savonarola. El género sufrió una acomodación a la poesía artística y una curiosa aceptación en los ambientes renacentistas, como acreditan las laudas compuestas por Lorenzo de Medici.

De las laudas dramáticas, íntimamente vinculadas a las que acabamos de considerar, haremos mención al tratar del teatro (**véase pág. 309**).

VIDAS DE SANTOS Y MILAGROS DE LA VIRGEN

Las leyendas piadosas, sobre todo en sus aspectos de vidas de santos y de milagros de la Virgen, constituyen uno de los tipos más peculiares de la literatura medieval cristiana. Lo maravilloso y lo ingenuo se unen en este género de obras que persigue una finalidad devota y que aspira a llegar a todo el mundo, incluso a las personas incultas. Una fe segura e inquebrantable y un fervor sin límites hacen posible que junto a los datos de la verdad revelada y al real fondo histórico de la vida de un santo se acepten toda suerte de leyendas, de varias y distintas procedencias, y que de este modo los relatos adquieran cierto tono novelesco y fabuloso que en muchos casos les da un especial mérito literario. Este tipo de literatura es frecuentísimo en latín, pero en sus manifestaciones en lenguas vulgares campea un estilo familiar y sencillo, amoldándose al modo de expresarse del pueblo al que van destinadas.

La más antigua muestra románica de este género de literatura es la *Secuencia de Santa Eulalia,* himno a la mártir española, basado en el *Peristephanon* de Prudencio y escrito en francés hacia el año 882. La labor de adaptar al verso romance vidas de santos escritas en latín se inicia muy pronto y dura varios siglos. Ya en el X se traslada a verso corto francés una vida de San Leodegario *(Vie Saint Léger)* y en el siguiente la de San Alejo *(Vie Saint Alexis),* en estrofas de cinco dodecasílabos asonantados y en dialecto an-

glonormando. En el siglo XII abundan extraordinariamente las vidas de santos en francés, entre las cuales aparecen algunas dedicadas a personajes contemporáneos, como la de Santo Tomás Becket (martirizado en 1170 y canonizado tres años después), escrita en verso por Guernes de Pont-Sainte-Maxence entre 1172 y 1174. Primitivas muestras de la literatura devota castellana son la *Vida de Santa María Egipcíaca* y el *Libre deis tres Reis d'Orient,* de fines del siglo XII y principios del XIII y basados en fuentes provenzales o francesas.

El siglo XIII da tres grandes cantores de alabanzas de la Virgen María: Gautier de Coinci en francés, Gonzalo de Berceo en castellano y Alfonso el Sabio, en gallegoportugués y de cuyas *Cantigas* marianas ya hemos tratado (véanse páginas 288-289).

Los tres desarrollan así, de un modo muy peculiar y propio, temas muchas veces idénticos, basándose en gran parte en relatos latinos en prosa sobre milagros de la Virgen. Su originalidad, pues, no reside en los asuntos sino en la forma de tratarlos y en el estilo. Gautier de Coinci (1177-1236) nos ha legado unos treinta mil versos en los que recoge milagros de la Virgen y canciones líricas dedicadas a Nuestra Señora. Trata sus fuentes con cierta libertad y da a los relatos un tono muy especial, entre ingenuo y cortesano, y los desarrolla con verdadera maestría narrativa. En sus poesías líricas traslada a lo divino formas estróficas y conceptos que los trouvères empleaban al dirigirse a las damas, e incluso dedica a María una graciosa y elegante pastorela.

A mediados del siglo XIII tiene lugar la actividad hagiográfica y mañana de Gonzalo de Berceo en lengua castellana. Berceo escribe sus poemas sagrados en cuartetas de versos alejandrinos monorrimos, estilo que recibía el nombre de *cuaderna vía y* en el cual están redactadas las versiones castellanas de las leyendas de Alejandro y de Apolonio y, ya en el siglo XIV, el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita y el *Rimado de palacio* del Canciller

Ayala. De Berceo nos ha llegado una obra bastante extensa y uniforme en el estilo, parte de la cual está constituida por adaptaciones en verso de las vidas latinas de santos castellanos, como Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla. Siguiendo también un original latino, Berceo redactó su obra de más alientos, los *Milagros de Nuestra Señora,* colección de veinticinco relatos legendarios precedidos de una bella introducción alegórica que puede ser original del poeta castellano. Berceo es un escritor sencillo y emotivo, que simula ignorancia para acercarse más afectivamente a su público, que maneja el verso con soltura y habilidad y que emplea un lenguaje matizado con expresiones populares y diminutivos.

El teatro

Nacimiento del teatro medieval

El teatro medieval ofrece un curioso ejemplo de repetición de un hecho literario, ya que su origen y sus primeros tanteos se deben al mismo fenómeno que produjo el teatro en la antigua Grecia, o sea a una prolongación del culto religioso. En ello no existe ni sombra de actitud imitadora por parte de los que, inconsciente y conscientemente, contribuyeron al nacimiento del teatro. El caso esporádico de la monja Rosvita (**véase pág. 162**), trasladando a Terencio a lo divino, y los humanísticos ejercicios de los cultivadores de la llamada comedia elegíaca latina (**véase pág. 165**), son fenómenos literarios totalmente desligados de los orígenes y evolución del teatro medieval. Cuando en el siglo XII Honorio d'Autun afirma que la tragedia es un poema que trata de guerras al estilo de Lucano, la comedia es un canto nupcial al estilo de Terencio, la sátira un poema educativo y la lírica un poema laudatorio de dioses o de reyes, se advierte una real desorientación sobre los géneros de la literatura latina, confundidos entre sí y concebidos desde un punto de vista práctico.

El teatro medieval es un fenómeno cristiano nacido en la Iglesia como institución y en la iglesia como edificio. Desde un punto de vista puramente profano la Misa no es más que la reproducción conmemorativa del sacrificio de Nuestro Señor en la que intervienen el diálogo entre celebrante y acólitos y el gesto. Aún hoy día los oficios de Semana Santa, con sus partes dialogadas entre celebrantes y coro, son una dramática representación

de la Pasión, y el fiel que asiste a ellos siempre tiene algo de «espectador». En realidad, en aquellos momentos tan cargados de intensidad religiosa y de espiritualidad podemos presenciar el nacimiento de un género literario, como si por un milagro nos fuera dado oír al primer juglar que entonó un cantar de gesta. El diálogo entre pueblo y celebrantes se intensificó en la liturgia medieval con la intercalación de los tropos en los oficios divinos, fenómeno propio de la época carolingia. Los tropos, variedad del canto antifónico, exigían una alternancia entre las voces de los participantes en los oficios y con frecuencia tenían un marcado carácter dramático, como el famoso *Quem quaeritis* dialogado entre el ángel que guarda el sepulcro de Cristo y las tres Marías. Precisamente poseemos un texto de capital importancia sobre los aspectos dramáticos que adornaban el canto de este tropo gracias a un curioso pasaje de la *Regularis concordia,* obra escrita entre 959 y 979 por el obispo inglés Ethelwold de Winchester. El Viernes Santo se disponía en una parte del altar un hueco cubierto con un velo blanco, que representaba el Santo Sepulcro; tres diáconos se acercaban a él cantando antífonas y llevando una cruz que era envuelta en el lienzo y depositada en el hueco, como si enterraran a Nuestro Señor. El día de Pascua, antes de maitines, los sacristanes debían llevarse la cruz subrepticiamente y luego un sacerdote, disimulando lo posible, se acercaba al hueco y se sentaba a su lado con una palma en la mano, y otros tres, revestidos de dalmáticas y cantando, se aproximaban a él fingiendo que buscaban una cosa. Entonces, entre el primero, que desempeña el papel de ángel, y los otros tres, que desempeñan el de las tres Marías, tenía lugar el siguiente diálogo:

—*Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?*
—*Iesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.*
—*Non est hic, surrexit de sepulchro;*
ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

[«¿A quién buscáis en el sepulcro, cristianos? —A Jesús Nazareno crucificado, ángel.—No está aquí, resucitó del sepulcro; id y anunciad que resucitó del sepulcro.»] Los tres celebrantes se volvían hacia el coro y cantaban jubilosamente *Alleluia!, resurrexit Dominus!* El sacerdote que hacía de ángel se levantaba entonces y mostrando el sepulcro vacío de la cruz decía al pueblo: *Venite et videte locum*; todo el mundo cantaba la antífona *Surrexit Dominus de sepulchro* y luego el abad entonaba el *Te Deum laudamus* a cuyas primeras notas todas las campanas del templo eran echadas a vuelo.

He aquí una magnífica y emocionante representación sagrada del siglo X y una de las más antiguas manifestaciones de un dramatismo que no tardará en convertirse en teatro. A partir de este momento la evolución de la literatura dramática es un puro proceso de secularización y de alejamiento del altar. Sus primeras exteriorizaciones están estrechamente vinculadas a la liturgia, son en lengua latina, se desarrollan en el altar y son oficiadas por sacerdotes. Del altar pasará a la nave del templo, acrecentándose en elementos no litúrgicos, dando cierto paso a una lengua más familiar y a la colaboración de los laicos. En una tercera etapa la representación tendrá lugar en la puerta del templo, con elementos inventados y cómicos y se encargarán de ella laicos que hablan en lengua vulgar. Cuando el teatro abandone el templo y se instale en la plaza o en un local apropiado, la secularización ya será definitiva y no tardarán en aparecer los representantes profesionales, los cómicos, que se ganarán la vida divirtiendo al pueblo cuya masa, en esta ocasión, no se ha reunido en calidad de conjunto de fieles sino puramente en la de espectadores.

El drama litúrgico

El proceso que acabamos de reseñar fue lento y nos es dado seguirlo a través de sus etapas más características. Desde luego es difícil decidir, en un principio, dónde acaba la liturgia y dónde empieza el teatro. De la solemne liturgia de los oficios de Pascua

y de Navidad, los más emotivos para el pueblo y los que más se acomodan al movimiento y a la alegoría, surgieron las más antiguas manifestaciones dramáticas. El nacimiento y la pasión, muerte y resurrección del Salvador hallan sus fuentes documentales en los evangelios canónicos, pero tales relatos, sobre todo los referentes a Navidad, no bastaban para satisfacer la curiosidad enfervorizada y el interés por la minucia y el detalle que apetecían los fieles. Una extensa floración de leyendas piadosas, muchas de ellas procedentes de los evangelios apócrifos, enriquecieron con elementos secundarios, frecuentemente ingenuos y populares, el relato canónico e irrumpieron en las representaciones de los ciclos de Pascua y de Navidad. La sencilla evocación histórica y mímica de la Resurrección que hemos visto según la descripción del obispo Ethelwold, fue enriquecida con pequeñas escenas supletorias, en alguna de las cuales se nota una ligera tendencia a la comicidad, como en la de San Juan y San Pedro corriendo hacia el Sepulcro al cual llega antes el primero porque el segundo es viejo y tropieza o en la que las tres Marías compran a un mercader perfumes para embalsamar a Jesús y hay cierto regateo en la transacción. En el siglo XI se dramatizan los tropos del oficio de Navidad y los pastores adoradores del niño Jesús aparecen por vez primera en la representación, elemento rústico que constantemente dará realismo al teatro europeo. El oficio denominado *Ordo Stellae* reúne una serie de elementos de gran valor dramático: los pastores, los reyes magos, el furor de Herodes, la degollación de los inocentes, etc.; y en el *Ordo prophetarum* se pone en escena una idea desarrollada en un sermón falsamente atribuido a San Agustín, y ello da como resultado una excelente apoteosis dramática: ante Jesús desfilan los patriarcas y profetas del Antiguo Testamento para dar testimonio de su acatamiento al Mesías y llevan signos externos que los hacen reconocibles: Moisés las tablas de la ley, Balaam montado en la burra, Santa Isabel encinta, etc. Con ello se ha logrado crear un variado espec-

táculo y una especie de escenografía rudimentaria. Simultáneamente se escriben pequeños dramas latinos independientes de los dos grandes ciclos, como son los que tienen por asunto las vidas de San Nicolás y de Santa Catalina de Alejandría.

A principios del siglo XII un tal Hilario compone tres dramas litúrgicos en latín; uno sobre San Nicolás, otro sobre la historia de Daniel y un tercero sobre la resurrección de Lázaro *(Suscitado Lazar i)*. En este último aparecen intercalados algunos refranes en francés, síntoma significativo de la entrada de las lenguas vulgares en el teatro. Efectivamente, a mediados del mismo siglo se escribe el *Sponsus,* dramatización de la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias, en la cual los diálogos son unas veces en latín y otras en el romance limítrofe entre el francés y el provenzal. En la variedad anglonormanda del francés está escrito el *Jeu d'Adam,* que se fecha entre 1150 y 1160. Este drama, aunque conserva elementos litúrgicos, como son los versículos bíblicos que se cantan al principio, ya se representaba fuera de la iglesia y con una especie de escenario apropiado. El asunto es la caída de Adán y Eva en el paraíso, a la que les induce el Diablo, que aparece bajo el aspecto de un hábil seductor que arrastra a Eva al pecado con palabras dulces y aduladoras:

Tu es fieblette e tendre chose,
e es plus fresche que n'est rose;
tu es plus blanche que cristal,
que nief qui chiet sor glace en val…

[«Eres una criatura delicada y tierna y más fresca que la rosa; eres más blanca que el cristal y que la nieve que cae sobre el hielo en el valle…»]

Siguiendo en la línea de un asunto ya tratado en representaciones latinas, Jean Bodel de Arrás, escritor conocido por otras producciones, compuso entre 1194 y 1202 el *Jeu de Saint Nicolás,* obra en la que sólo el *Te Deum* final recuerda la liturgia y en la

que, alrededor de la vida de un santo, vemos en escena los pintorescos sarracenos de los cantares de gesta (Bodel es el refundidor del *Cantar de los sajones) y* la vida cotidiana de las tabernas picardas. El exotismo y el costumbrismo, sorprendentemente vinculados a una leyenda hagiográfica, han hecho su entrada en el teatro con esta obra en la que taberneros aparecen junto a emires orientales, y personajes llamados Durand, Cliquet o Rasoir conviven con Auberon y el ídolo Tergaván. Lo sacro y lo profano, lo heroico y lo realista y popular dan un carácter peculiar a esta representación.

Al ciclo de Navidad, y relacionado con obras del tipo del *Ordo Stellae* antes mencionado, pertenece la única muestra propiamente medieval de teatro en castellano, el *Auto de los reyes Magos,* de autor gascón o catalán avecindado en Castilla, escrito en el siglo XII y que se ha conservado fragmentariamente. Su primitivismo, su ingenuidad y su acomodación de la métrica a las situaciones son las notas más destacadas de esta obra, si bien corresponden a las características normales del drama litúrgico europeo.

La leyenda de Teófilo, originariamente griega pero muy divulgada por Occidente en colecciones de milagros, fue puesta en escena por Rutebeuf hacia el año 1265. El *Milagro de Teófilo* constituye la primera versión dramática del tema del doctor Fausto: Teófilo, clérigo ambicioso, vende su alma al diablo con miras materiales y es finalmente salvado de la condenación gracias a la intervención de la Virgen que, agradecida por la devoción que siempre le tuvo, lucha con los poderes infernales hasta arrancarles la carta en la que Teófilo había firmado su compromiso. Rutebeuf revela en esta obra su dominio del verso y su angustia, características propias de su poesía (**véase pág. 269**), pero no posee el instinto dramático de Jean Bodel.

En Italia el teatro religioso ofrece orígenes y formas peculiares que lo singularizan respecto a las demás manifestaciones europeas primitivas. El drama litúrgico, en latín, no fue desconocido

en tierras italianas, y efectivamente se conservan muestras en toda la península y se desenvolvió principalmente en las catedrales y en los monasterios de benedictinos. Estas manifestaciones, juntamente con ciertas baladas mímicas, impulsaron el nacimiento de las llamadas *laudas dramáticas*. Ya hemos tratado de la *lauda* italiana como original manifestación de lírica religiosa (**véase pág. 302**); añadamos ahora que las propiamente dramáticas, que se desenvolvieron entre los disciplinantes de Perugia y Orvieto, eran al principio sencillos monólogos o coloquios sobre la pasión de Cristo o los dolores de la Virgen que se entonaban en forma de diálogo entre el solista y un coro de fieles y que, con un rudimentario movimiento escénico, constituían un espectáculo destinado a excitar la piedad. El famoso *Planto de la Virgen* de Jacopone da Todi, de que tratamos anteriormente, puede ser considerado desde este punto de vista dramático, así como la gran cantidad de laudas conservadas. Estas laudas dramáticas evolucionaron en piezas denominadas *representaciones sagradas (sacre rappresentazioni),* tipo de teatro religioso que perduró con notable vitalidad hasta mediados del siglo XVI en muy diversas formas.

El teatro profano

Nacido de la liturgia y al servicio de la fe en sus más antiguas manifestaciones en lengua moderna, el teatro decididamente profano aparece como el resultado de un proceso de secularización del religioso, proceso cuyas etapas hemos podido seguir. El mismo Rutebeuf, autor del *Milagro de Teófilo,* escribió hacia 1260 un monólogo cómico, *Dit de l'herberie (Decir de la herboristería),* puesto en boca de un médico que acaba de llegar de Oriente y pondera comercialmente las virtudes de sus plantas curativas. La farsa se inicia con la pieza titulada *El mozo* y *el ciego (Le garçon et l'aveugle),* escrita entre 1266 y 1282, en la cual el muchacho que acompaña a un ciego le hace objeto de burlas y pillerías, crueles para nuestra sensibilidad pero divertidas para el público medieval. Esta farsa desarrolla elementos que alcanzarán su máxima

expresión artística en el *Lazarillo de Tormes* castellano. En el teatro profano francés aparece en la segunda mitad del siglo XIII la figura del estudiante universitario Adam le Bossu, llamado también de la Halle, natural de Arrás. Su *Jeu de la feuillée (Representación de la glorieta),* que se fecha hacia 1277, es una obra singular y personalísima, pues en ella aparecen en escena Adam, el propio autor, su padre y su mujer, sus vecinos y sus amigos, y todos ellos son objeto de una satírica caricatura en la que se manifiestan sus defectos y sus vicios. El elemento fantástico, personalizado en tres hadas que toman parte en la acción, tiene también cabida en esta desconcertante, humana y divertida obra que termina con pintorescas escenas en una taberna, donde un clérigo es desplumado por sus compañeros de juego. Adam le Bossu es también el autor del *Jeu de Robin et Marion,* representado entre 1285 y 1289 en la corte italiana de Carlos de Anjou, que es fundamentalmente una pastorela escenificada en el transcurso de cuya acción hay fragmentos cantados.

El teatro del siglo XV

En el siglo XV el teatro religioso aparece bajo dos formas distintas que se han conservado en producciones casi exclusivamente escritas en francés: *los misterios,* escenificaciones de carácter histórico de pasajes bíblicos, de milagros de la Virgen y de vidas de santos, y las *moralidades,* representaciones de tipo alegórico. Es digno de tenerse en cuenta que el misterio, género en el que se pueden incluir las más antiguas muestras del drama litúrgico, adquirió algunas veces carácter histórico-contemporáneo y profano, y así vemos que hacia 1440 se representa un *Misterio del asedio de Orleáns (Mystère du siège d'Orléans),* que tiene por protagonista a Juana de Arco, y hacia 1470 se fecha cierto *Misterio de San Luis (Mystère de Saint Louis),* y en esta línea cabe colocar una destrucción de Troya con la que entran en la escena románica figuras como París y Helena. Dentro del tipo puro del misterio religioso y sin duda continuando la labor de escritores españoles de

obra perdida, se coloca la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* castellana escrita por don Gómez Manrique (1412-1490), a petición de una hermana suya monja. Es una obra breve, ingenua y delicada que termina con una deliciosa canción de cuna «para callar al Niño», de sabor popular.

Las abstracciones personificadas entran en escena en las *moralidades,* género que tendrá gran auge en el siglo XV y que en ciertas ocasiones adquirirá notas y caracteres cómicos e incluso degenerará en sátira política. En la moralidad titulada *Bien avisé, Mal avisé* («El bien aconsejado y el mal aconsejado»), representada en 1439, vemos aparecer en la intriga a Humildad, Penitencia, Honor, Necedad, Pobreza, Latrocinio, etc. No hay duda de que la técnica alegórica y el uso de personajes abstractos instaurados por el *Román de la Rose* y en aquellos momentos tan de moda entre los poetas cortesanos, intervinieron en la creación de este tipo de teatro, sobre todo cuando se alarga desmesuradamente, como ocurre en las moralidades de *El hombre justo y el mundano* y la de *El hombre pecador,* de más de treinta y veinte mil versos, respectivamente, verdaderos fárragos de símbolos. La mayor importancia literaria de la *moralidad* estriba en ser el antecedente del *auto sacramental* español, que el arte renacentista y barroco elevó a la más sublime y significativa expresión.

La *farsa,* o teatro francamente cómico y satírico, adquiere caracteres definidos a lo largo del siglo XV francés, y no raramente escenifica asuntos de *fabliaux* o de cuentecillos de origen italiano. Una verdadera obra maestra es la farsa titulada *Maistre Pierre Pathelin,* escrita por un anónimo hacia 1464. Las divertidas trampas y argucias de Pathelin, abogado sin pleitos y con mucha miseria, tienen un carácter francamente cómico y la trama es conducida con ingenio en un diálogo jugoso, lleno de agudeza, de chistes y de equívocos de la mejor calidad dramática. Nos encontramos frente a una de las primeras manifestaciones de la comedia moderna y frente a un escritor que conoce los recursos teatrales para

hacer reír a su público, lo que logró cumplidamente, como demuestran las ediciones frecuentemente reimpresas de esta farsa, las citas y alusiones de otros autores e incluso las frases de la obra que han quedado como proverbios en la lengua francesa. Las escenas en que Pathelin se finge enfermo para esquivar a sus acreedores y delira en diversas lenguas y el truco del pastor que sólo responde con balidos a las preguntas del juez son de sana y auténtica comicidad y no en vano se han citado con frecuencia como precedentes de Molière.

Con *Maistre Pierre Pathelin* el teatro medieval se ha convertido en moderno y se ha creado la comedia de costumbres con características que aún perduran.

El «Román de Renart»

Tanto en latín como en francés y en alemán gozaron de extraordinaria popularidad durante la Edad Media una serie de narraciones de aventuras sucedidas a animales, los cuales viven, obran y piensan como seres humanos. A diferencia de la fábula clásica, en la cual los animales ofrecen ejemplos de buenas costumbres y de recta moral a los hombres, en las narraciones de que ahora vamos a tratar la finalidad literaria se reduce a divertir a los lectores y a parodiar la sociedad humana sin el menor intento de mejorarla. El género halla su más importante manifestación en la serie de poemas narrativos en francés que constituyen el *Román de Renart* (o sea «novela de Renart», el zorro) que se acostumbra calificar de «epopeya animal».

Parece ser que en los orígenes del género se hallan elementos folclóricos europeos, difíciles de precisar y de determinar. Por otro lado, si bien la fábula esópica pudo lejanamente sugerir la idea de humanizar a las bestias, lo cierto es que en la epopeya animal europea no parece haber influido el apólogo oriental, divulgado por Occidente en tiempos en que aquélla ya había sido creada. El *Román de Renart,* tal como lo conocemos y como ha llegado hasta nosotros, tiene claros antecedentes en ciertos poemas latinos medievales: el *Ecbasis captivi* (**véase página 163**), escrito a mediados del siglo X, inspirado en la fabulística esópica y que plantea el conflicto entre el zorro y el lobo, asunto esencial de los poemas franceses; el *De lapo,* poema del siglo XI, en el que el lobo aparece bajo el aspecto de monje y de peregrino, situa-

ciones frecuentes en el *Renart,* y finalmente el *Ysengrimus*. El *Ysengrimus* es un poema en dísticos latinos escrito en 1152 por el clérigo Nivard de Gante que narra los azares de una peregrinación de animales en la que se manifiesta la pugna entre el lobo y el zorro. Los animales dejan de ser designados genéricamente, como ocurre en la fábula clásica, para adquirir denominaciones individuales de origen germánico: Rearidus, el ciervo; Gerardus, el gamo; Bruno, el oso; Bertiliana, la cabra; y principalmente Isengrim («yelmo de hierro»), el lobo, y su enemigo Reinhart («duro consejo»), el zorro. Parte de esta onomástica, considerablemente acrecentada por nuevas invenciones, perdurará en el *Roman,* cuyo éxito hará que en francés la zorra sea llamada *renard,* desplazando su nombre genérico *goulpil* (derivado del latín *vulpes).*

El *Román de Renart* es un extensísimo poema producto de la acumulación de una veintena de narraciones (llamadas *branches,* «ramas»), escritas por diversos autores (de los que conocemos los nombres de Pierre de Saint-Cloud, Richard de Lison y de un clérigo de Croix-en-Brie, pero la mayoría son anónimas) que trabajan muchas veces independientemente, por lo que la obra en conjunto no tiene unidad orgánica, identidad de estilo ni trama común. Las más antiguas de estas narraciones se remontan a 1174, lo más pronto, y las últimas pertenecen a los primeros años del siglo XIII. Esta labor y este entusiasmo colectivo por el tema pueden parangonarse al desarrollo por los diversos escritores que colaboraron en las leyendas de Graal.

El *Román de Renart,* escrito en series de pareados octosilábicos como el *román* cortesano y de aventuras y como el *fabliau,* se fundamenta en la narración de una peripecia movida, divertida y varia, y en un evidente espíritu de sátira de la sociedad, cuyos conflictos y pasiones sitúa entre animales. Estos animales se mueven, obran y piensan como el hombre y su conjunto es un burlesco e intencionado microcosmos en el que están retratadas las

pasiones humanas, las vanidades, los vicios y las estupideces, no con intención moralizadora —como señalábamos antes— sino para divertir a los hombres con esta inmensa parodia de la vida. Los animales están perfectamente caracterizados y todos ellos son familiares y conocidos del hombre (el gato, el gallo, el tejón, la cabra, el lobo, el oso, etc.), y en la vida real circundan su ambiente. El animal mitológico y exótico, propio de los *Bestiarios* entonces tan en boga, no encuentra cabida en el *Román de Renart:* sólo el rey de los animales, Noble, el león, es una fiera que los lectores del poema podían no haber visto jamás; pero al león es difícil sustraerle su tradicional realeza entre las bestias y además la heráldica lo había divulgado como un símbolo de majestad y alcurnia. Los animales del *Román* viven en sociedad; en una sociedad en la que practican la monogamia (Noble, el león, está casado con Fiere; Isengrin, el lobo, con Hersent; Renart con Hermeline; Pelez li rat con Chauve, la rata, etc.), viven en familia y se preocupan de sus hijos. Esta sociedad está reducida a la corte del león, en la cual los animales desempeñan cargos palatinos y cuando es preciso hacen la guerra ordenadamente. Abigarrada corte en la que son personajes principales Belin el cordero, Brun el oso, Tibert el gato, Chantecler el gallo, Pinte la gallina, Ferrant el caballo, Roonel el mastín, Bausant el jabalí, Petit Porchaz el hurón, etc. En esta corte hay intrigas y banderías y reinan siempre el desasosiego y el miedo producidos por el zorro Renart, que no vive con los demás sino en su fortaleza de Maupertuis, con su esposa e hijos, y de la que sale para hacer daño por el mundo, burlarse de sus semejantes y quebrantar los mandatos de Noble, el león, rey de majestad aparente, que hace temblar a todos cuando sacude su melena pero que constantemente cae en los engaños de Renart o se deja convencer por su solapada dialéctica. Dentro de la gran diversidad de las distintas partes de la obra existe una trama central: Renart ha abusado de Hersent, la esposa del lobo Isengrin, de lo que nace una interminable pugna

entre ambos. Isengrin, *li cous,* el desdichado e infeliz marido deshonrado, es objeto de toda suerte de burlas y malas pasadas por parte del inteligente Renart, *qui maint home engingne,* símbolo de la astucia sin escrúpulos y de la hipocresía calculada que en algunos momentos emplea ardides y tretas que lo hacen una especie de Ulises de los animales. Hersent, causa del conflicto, es una loba con sorprendente feminidad, que se ruboriza de vergüenza cuando tiene que defenderse en el juicio de la corte y suspira tímidamente. El lector moderno del *Román de Renart* queda sumergido en el ambiente de Walt Disney. Este mundo animalístico no está situado en un país ideal ni utópico ni pretende ser una abstracción y un símbolo. La corte del león se halla en nuestro mundo normal y cotidiano, del que se hacen algunas precisiones geográficas concretas y los animales van a robar alimentos a alquerías, se caen en pozos, entran constantemente en monasterios (que son concretamente de la orden del Cister) y están en frecuente relación con los hombres: más de una vez el gato Tibert tiene que huir de seres humanos que se prendan de la belleza de su piel y se proponen desollarlo, y Renart entra en los corrales para robar gallinas. No hay hostilidad entre el hombre y el animal; aquél queda casi exclusivamente reducido a los villanos, palurdos campesinos con nombres rústicos y grotescos, y a clérigos poco recomendables, es decir el ambiente del *fabliau*. Los animales, por su parte, están tan compenetrados con la humanidad que no tan sólo viven en sociedad como los hombres sino que son buenos cristianos que rezan, se confiesan, temen al infierno, hacen peregrinaciones e incluso pueden llegar a ser santificados como la *mártir* Coupée, gallina víctima de Renart; y algo han tomado de los medios elegantes porque alguna vez juegan al ajedrez. Su lenguaje es también profundamente real, exagerando la nota de la obscenidad y con coloridas expresiones populares, y es tal el verismo lingüístico, que se buscan efectos cómicos en fenómenos idiomáticos, como cuando Renart se hace pasar por un

juglar bretón y habla en una mezcla de inglés y francés, o como el camello, jurisconsulto y legado del Papa, que emplea una jerga a base de latín, francés y provenzal (ridiculización de Pedro de Pavía, legado de Alejandro III cerca de Luis VII en 1174-1178).

En todo ello es evidente la intención paródica, que se manifiesta en multitud de aspectos. El *Roman de Renart* parodia los cantares de gesta al describir los consejos de la corte del león, al detallar las incidencias de las batallas y en una serie de fórmulas consagradas por la epopeya que se repiten en sus versos grotescamente; Renart, que vive apartado de la corte y en actitud indisciplinada y hostil frente al rey de los animales, es una especie de «vasallo rebelde», como Raoul de Cambrai o Renaut de Montauban. Es también una parodia de la novela caballeresca y cortés, como revela el conflicto de amor y honor entre Isengrin y Renart y como dan a entender los encantos de Hersent. Todo lo serio y lo respetable se desmorona en el *Román de Renart* entre carcajadas de un público que tal vez pocas horas antes se ha inflamado de ardor cristiano oyendo una gesta o se ha ennoblecido espiritualmente entre las sutilezas de un *román*. Estos simpáticos y divertidos animales, que muy pronto San Francisco enseñará a querer, hacen un guiño malicioso a los pobres humanos que se han tomado demasiado en serio las leyendas heroicas y la casuística sentimental.

El influjo del *Roman de Renart* fue extraordinario. En Francia lo imitan, dándole sentido alegórico y satírico, varios escritores, entre ellos el anónimo autor de la *Coronación de Renart (Couronnement de Renart),* donde Renart se hace rey después de la muerte de Noble y se manifiesta injusto y cruel con los humildes; el *Renart le bestourné* de Rutebeuf, sátira contra las órdenes mendicantes y la hipocresía religiosa; y el *Renart le contrefait* (o sea «imitado»), de un escritor de Lille que en más de sesenta mil versos y en la primera mitad del XIV traza una insoportable alegoría moralizadora. Revela influjo del *Roman de Renart* el delicioso *Libro*

de los animales (Libre de les bèsties) de Ramón Llull, en el cual es personaje importante la zorra, que lleva precisamente el nombre de Na Renart, que proclama su dependencia, ya que los demás animales son designados genéricamente (**véase pág. 321**).

Las más antiguas partes del *Roman de Renart* fueron imitadas hacia 1180 en el poema alemán *El zorro Renart (Reinhart Fuchs),* escrito por el alsaciano Heinrich der Glichesaere, refundido más tarde. En neerlandés se hizo hacia 1250 una adaptación de las primeras aventuras del zorro, *Reinke de Vos,* que fue objeto de varias reelaboraciones que se escalonan en los siglos XIV al XVIII y que sugirieron a Goethe su fábula alegórica *Reinecke Fuchs*.

El «Román de la Rose»

El hecho de que infinidad de obras medievales de verdadero mérito se hayan conservado solamente en un manuscrito y que del *Román de la Rose* existan en la actualidad más de trescientos, revela bien elocuentemente que este extensísimo poema (de más de veinte mil versos en su totalidad) disfrutó de una aceptación poco común durante los siglos XIII, XIV y XV. Un éxito tan singular no puede basarse en un error colectivo o en una general desviación del buen gusto, como podría creer el hombre moderno que sabe perfectamente que en la actualidad el *Roman de la Rose* es lectura limitada a filólogos o especialistas y que nadie se acerca a libro tan voluminoso, todo él escrito en versos de ocho sílabas, en demanda de una impresión estética o de una distracción. El éxito del *Roman de la Rose* halla explicaciones en determinada predisposición del hombre medieval hacia la alegoría y las abstracciones como vehículo de enseñanzas y de conocimiento, pero por encima de su geométrica y perfecta estructura, de sus adoctrinamientos y de su «ciencia» hay en esta obra (exclusivamente en su primera parte) tanta y tan sutil y elaborada poesía, que el esfuerzo que puede suponer al profano acercarse a ella queda compensado con creces, y entonces comprende el íntimo porqué de los entusiasmos que suscitó en toda Europa culta.

La primera parte de esta obra, que es la verdaderamente importante, fue escrita entre 1225 y 1237 por un joven de veinticinco años llamado Guillaume de Lorris, de quien nada más sabemos. Cuarenta años después de la muerte de este poeta, que

dejó inconclusa la obra, un tratadista llamado Jean Clopinel, natural de Meun-sur-Loire, cometió el error de continuarla y darle un largo fin, pedante y exento de poesía, que es lo que ha contribuido más eficazmente a espantar a los lectores modernos. Acerquémonos a la primera parte, obra fresca y juvenil de un elegantísimo y delicado poeta, e intentemos captar su intención y su arte.

«Al vigésimo año de mi vida, cuando Amor exige el tributo de los jóvenes… me dormí profundamente y tuve un sueño»: así empieza Guillaume de Lorris el *Román de la Rose,* que dejaría inacabado en el verso 4058. La alegoría sobre el amor se inicia y se desarrolla en unos versos limpios y transparentes. A sus veinte años Guillaume de Lorris estaba en posesión de una sólida y extensa cultura que lo vinculaba a una larga y sabia tradición. El sueño como visión, sobre el que había teorizado Macrobio en sus *Saturnales,* informaba todo un género literario, pródigo en visiones apocalípticas y en viajes al trasmundo; la exposición alegórica, capital en obras como la *Psycomachia* de Prudencio y las *Bodas de Mercurio y la Filología* de Marciano Capella, producía a finales del siglo XII un poema tan significativo como el *Anticlaudianus* de Alain de Lille; el arte de amar, de origen ovidiano, se codificaba en el tratado *Sobre el amor* de Andrés el capellán y daba obras tan divulgadas como la anónima *Llave de amores (Clef d'amors),* ya en el XIII. Guillaume de Lorris, como más tarde hará Dante, junta la visión en sueño y la alegoría con la finalidad de desarrollar un arte de amar, fruto de sus lecturas y de su experiencia sentimental, evidente a pesar de su juventud. Los elementos alegóricos, abstracciones y personificaciones se ponen en juego en la primera parte del *Roman de la Rose* en una simbología diáfana, que no requiere esfuerzo ni es difícil trasladar al plano real, y en que los seres irreales y poéticamente arbitrarios aparecen en su inmutable y propia significación, exentos de elementos accesorios que podrían dañar su valor como símbolo, y así se

crea una especie de mitología de abstracciones y de ideas que han tomado forma corpórea para hablamos, obrar y adoctrinamos. Este mundo irreal, que quiere ser la desnuda imagen de pasiones y sentimientos humanos, que lleva consigo un significado, adquiere en Guillaume de Lorris tal plasticidad y colorido que independientemente de su valor didáctico de símbolo se mueve en un mundo ideal de poesía. En el fondo, la doctrina que Lorris quiere esconder en su alegoría ya la sabían sus lectores y la sabemos todos: el encanto del *Roman de la Rose* de Lorris está en la peripecia irreal y soñada, en estos bellos fantasmas que luchan y disertan en el más arbitrario y artificioso de los jardines, aquel que guarda la maravillosa rosa que da el nombre al poema.

En su sueño el joven poeta llega a un recinto rodeado de altas murallas que encierran un deleitoso jardín. En la parte exterior de los muros, como para indicar que están excluidas de su interior, se hallan pintadas las figuras de Odio, Codicia, Avaricia, Envidia, Tristeza, Vejez, Hipocresía y Pobreza. Entra en el jardín, cuyas flores y canto de pájaros describe, y le recibe una doncella que le entera de que aquel recinto pertenece a Deleite *(Deduit),* cuya enamorada es Alegría *(Leece)*. El Dios de Amor estaba en un lado y en el centro bailaban Hermosura, Riqueza, Liberalidad, Franqueza, Cortesía y Juventud. Amor, mientras tanto, llama a Dulce Mirada *(Douz Regart)* y le ordena tenerle su arco tenso mientras va siguiendo al joven poeta, que va admirando la belleza del jardín. Llega a una fuente, que mana bajo un hermoso pino, y halla una inscripción en mármol que dice que allí murió el hermoso Narciso. Se inclina a mirar el agua de la fuente y en el fondo del agua ve reflejada parte del jardín, en singular belleza de cristales, piedras y vegetación; pero es sabido que a quien contempla este «peligroso espejo» *(miroers perilleus)* nada del mundo le impedirá ver con sus propios ojos aquello que al punto amará, pues se trata de la Fuente de los Amores, donde Cupido tiene tendidas toda suerte de trampas a donceles y doncellas. En

un rosal que se refleja en el agua el poeta ve una rosa de singular belleza y alarga la mano para cogerla. El Dios de Amor se lo impide lanzándole una certera flecha que atravesándole el ojo se le clava en el corazón, y cae por el suelo sin poder arrancar del cuerpo la flecha, que se llama Belleza. Intenta de nuevo acercarse a la rosa, pero Amor le clava por la oreja otra flecha, llamada Cortesía, y en una tercera tentativa es herido en el corazón por Compañía. Amor lo hace su prisionero, lo convierte en su vasallo y le explica sus mandamientos, larga enseñanza que hace al poeta apto para emprender la difícil conquista de la rosa. Se acerca a ella y es bien recibido por Buena Acogida *(Bel Acueil),* hijo de Cortesía, pero tiene que contender con seres enemigos situados cerca de la rosa: Peligro, Mala Boca (la maledicencia), Miedo y Vergüenza, ésta muy difícil de vencer porque es hija de Razón, la sensata, la cual intenta desviar al poeta de sus intenciones. Cuando parece que va a lograr su propósito, Celos previene a Mala Boca y envía a Vergüenza y Miedo que, con la ayuda de Peligro (que se había dormido), expulsan al poeta de la proximidad de la rosa. Celos hace construir una torre para tener prisionero a Buena Acogida, y sus cuatro puertas son guardadas por Peligro, Vergüenza, Miedo y Mala Boca. Con el lamento del poeta, que ha perdido a su mejor valedor, se interrumpe el texto de Guillaume de Lorris, en el que abundan los aciertos de expresión y se mantiene un tono altamente poético.

A base de este breve análisis el lector podrá darse cuenta del sentido de esta tan diáfana alegoría, en la que las abstracciones se convierten en psicología amorosa personalizada. Todo es claro y lógico y la trama rígidamente sujeta a una matemática proporción y simetría. Para las mentalidades formadas en las distinciones escolásticas de las pasiones y de los afectos, este poema representa la culminación del proceso amoroso, desde sus primeros síntomas, que entran por los sentidos y se aposentan en el corazón, hasta el conflicto pasional, fruto de estados de conciencia y

de consideraciones sociales, y la lucha por la victoria final, o sea la posesión de la rosa. El ardor juvenil del poeta queda temperado por esta sabia y cortés máquina simbólica, que declaradamente quiere ser la norma moral y vital del hombre culto y aristocrático.

Uno de los momentos de más belleza del *Román de la Rose* es el referente al mitológico Narciso. Guillaume de Lorris narra la fábula con una delicadeza y una elegancia pocas veces superadas. La aplicación del mito clásico a esta tan medieval alegoría es uno de los más justos aciertos de Guillaume de Lorris.

Ramón Llull

Ramón Llull (1233-1315) fue esencialmente un misionero y un filósofo, doble aspecto que se funde en su recia y rica personalidad. Su ardiente apostolado anheló siempre el martirio en tierras de infieles, predicando la fe de Cristo, y es posible que lo hallara en Túnez, donde perdemos el rastro de su activa y fecunda vida y como quiere una antiquísima tradición. Su pensamiento, creador del sistema filosófico más original que ha dado la España europea, aún mantiene su validez cuando lo recoge Leibniz. Pero este apóstol y pensador, hombre de una inteligencia prodigiosa, fue un escritor infatigable como nos lo revelan sus 243 libros conservados, redactados en los más diversos trances de su agitada vida, ora en la tranquila y dulce paz de las ermitas mallorquinas, ora en plena discusión doctrinal frente a las más ilustres universidades de Europa, ora en lejanas tierras de turcos y sarracenos, polemizando con santones y sabios orientales, ora en la incomodidad de una nave que surca el Mediterráneo, este mar que, como nuevo Ulises, Llull recorrió varias veces como abnegado misionero. Llull ambicionaba convertir a toda la humanidad a la fe cristiana, unificar los esfuerzos de apostolado y organizar la última y definitiva de las cruzadas, y para realizar estos ideales le era preciso el apoyo de la Iglesia, de los reyes y de los poderosos, crearse un ambiente favorable y dotar a los misioneros de infalibles armas dialécticas. Y todo ello era fruto de un ardiente amor a Jesucristo y de un fervor apasionado. Sus libros eran los portadores de su alto y encendido mensaje, y para que

llegaran a todos, incluso a los hombres que vivían en los países más distantes, Llull los redactaba en varias lenguas: en latín, para hacerlos asequibles a todo el mundo cristiano, y en árabe, para convencer y atraerse a los paganos. Pero Llull había aprendido estas dos lenguas ya mayor y con una finalidad exclusivamente divulgadora de su pensamiento. Un impulso estético y una tendencia primordialmente artística le llevaron a escribir gran parte de su obra en lengua vulgar, y ahí es donde nos es dado enfrentarnos con el gran escritor, el verdadero artífice del lenguaje y maravilloso poeta, aspecto en el que Llull, dentro de la historia literaria, ocupa un lugar tan importante como el que alcanzó con su filosofía en el campo del pensamiento y con su apostolado en el de la propaganda de la fe. Intentemos destacar algunas de las características más importantes de Ramón Llull (a quien, latinizadamente, a veces se le llama Raimundo Lulio) desde el punto de vista exclusivamente literario.

El padre de Ramón Llull fue un caballero barcelonés que participó en la conquista de Mallorca. A los cuatro años y en la capital de la isla y del nuevo reino cristiano, poblado y organizado por catalanes, nacía quien, andando los años, sería el primer escritor de su lengua. Durante su juventud Ramón Llull desempeñó importantes cargos en la corte de Jaime II, rey de Mallorca, y este aspecto de su vida es interesante porque nos explica la faceta cortés y trovadoresca de su obra, ya que el monarca mallorquín fue objeto de elogios de trovadores y en su ambiente áulico fue conocida la poesía provenzal. A los treinta años Llull sufre una aguda crisis religiosa que le lleva a abandonar la vida fácil y cortesana, a apartarse de su mujer y de sus hijos y consagrarse a la contemplación y al estudio, fase preparatoria de la fecunda labor creadora a la que, con franciscano amor a Jesucristo y al prójimo, dedicará toda su vida, llena de azares, contratiempos, dificultades, luchas y momentos de pesimismo y de desánimo, superados

por su ardiente temperamento y por la fe ciega que tema en su empresa.

La obra de Ramón Llull en lengua vulgar está escrita en dos formas idiomáticas: el provenzal, usado en su producción rimada, y el catalán, usado en su producción en prosa. Cuando Llull escribe en verso no puede o no quiere desprenderse de la tradición provenzalizante propia de los ambientes refinados de su país, y utiliza una lengua arbitraria, que es fundamentalmente el provenzal trovadoresco lleno de catalanismos. La más importante de las obras en verso de Llull es el poema titulado *El desconsuelo (Lo desconhort),* compuesto en una de sus agudas crisis morales y en el que finge encontrarse con un ermitaño, en quien cifra y simboliza a todos sus contradictores, con el cual mantiene una larga discusión sobre el estado del mundo y su remedio. El ermitaño, incapacitado para la actividad y la acción emprendedora, cree que el mejor modo de entregarse a Dios es la vida contemplativa y encerrarse en una total pasividad; Ramón defiende la acción por encima de todo, pues sólo mediante ella se pueden lograr la conversión de los infieles y la conquista de los Santos Lugares. El fuego y la dialéctica de Llull se imponen, al fin, sobre el espíritu vulgarmente sensato y pasivo de su interlocutor. Otro gran poema de Llull es el *Planto de Nuestra Señora (Plant de Nostra Dona Santa María),* en el que revive la musa franciscana de Jacopone da Todi. El lirismo desborda también en poesías sacras al estilo trovadoresco y en su profundo y personalísimo *Canto de Ramón (Cant de Ramón),* emotivo y lleno de sentimiento. Pero hay que tener en cuenta que la mayoría de su producción rimada tiene una finalidad didáctica, pues Llull consideraba el verso como un elemento precioso para que sus ideas se grabaran en la mente del lector, y la rima y el metro eran para él un mero recurso mnemotécnico, lo que se advierte en tratados versificados como el *Pecado de Adán,* los *Cien nombres de Dios o* la *Aplicación del Arte General,* donde en unos mil doscientos versos expone las

aplicaciones de su sistema filosófico, y no olvidemos que fue capaz de escribir un tratado de lógica en verso (la *Lógica del Gazzali).*

Las obras vulgares en prosa de Ramón Llull están escritas en puro catalán, exento de provenzalismos, y en este aspecto hay que considerarlo como el creador de este romance en su mayor dignidad literaria del mismo modo que su contemporáneo Alfonso el Sabio es el creador del romance literario castellano. La excelencia de la prosa de Llull estriba, dejando aparte su temperamento de escritor y su sensibilidad artística, en la extraordinaria riqueza de su léxico y en la perfección de su sintaxis, lo que se debe a que poseía un cerebro organizado filosóficamente. La suma de la ascética y la mística lulianas se halla en el extenso *Libro de contemplación (Libre de contemplado),* tan patético y tan desbordante de lirismo que ha sido comparado con las *Confesiones* de San Agustín. Destacan también las obras alegoricodidácticas de Llull: el *Blanquerna (Libre de Evast e Blanquerna,* escrito entre 1283 y 1285) y el *Félix,* o *Libro de maravillas (Félix* o *Libre de meravelles,* en 1289). Son utópicas e ideales y en cierto modo se complementan, pues en la primera se desarrolla la vida de un personaje simbólico, Blanquerna, modelo de cristiano, que pasa sucesivamente por los estados de seglar, religioso, obispo, papa y ermitaño (y su padre, Evast, por el de casado); y en la segunda el joven Félix visita «bosques, montañas, llanos, yermos, poblados, príncipes, caballeros y ciudades y se maravilla de las maravillas que hay en el mundo», aprendiendo al propio tiempo de boca de hombres sabios las verdades de la fe y los principios de las ciencias. Así pues, mientras el *Blanquerna* es una especie de visión vertical, que transcurre a lo largo de la vida de un hombre, el *Félix* es una visión horizontal, en la que el hombre recorre el mundo, admirando la creación y aprendiendo. Se incluye en el *Libro de maravillas* el notable *Libro de los animales (Libre de les bèsties),* en el que los principios de gobierno, de convivencia y de jerarquía

se ofrecen bajo una ficción animalística. Dentro del *Blanquerna* se halla incorporado el *Libro de Amigo y Amado (Libre d'Amich e Amat),* verdadera joya de la mística cristiana, punto culminante del lirismo de Llull y una de las más hermosas manifestaciones de la prosa catalana. Es un dietario espiritual en el que el Amigo (el cristiano) busca al Amado (Dios) y canta sus alabanzas. Llull armoniza en este tratado una posible influencia de los sufíes musulmanes con terminología, conceptos e imágenes poéticas de evidente ascendencia trovadoresca, sin que ello excluya la dependencia del *Cantar de los cantares* bíblico. Los motivos naturales —el vergel, el pájaro, las fuentes, el mar, el alba— colaboran en esta explosión de amor místico en breve forma de jaculatorias y con notas de clara filiación franciscana. Los temas del amor como enfermedad, de la mirada, de la ausencia, del corazón, de los suspiros y de las lágrimas como mensajeros de afecto son en el *Libro de Amigo y Amado* un traslado a lo divino de tópicos trovadorescos (y recuérdese que en la mística de San Juan de la Cruz es fundamental la influencia de Garcilaso a lo divino). «Si no nos entendemos por lenguaje —dice el amigo al pájaro—, entendámonos por amor, pues en tu canto se representa a mis ojos mi Amado»: con esta frase parece condensarse la íntima relación de Llull con la naturaleza y se sintetiza una de las etapas más conmovedoras de este itinerario espiritual.

La inmensa máquina didáctica, apologética o filosófica de Llull se encuadra en algunas ocasiones en un marco literario plácido y artificial, como ocurre en el prólogo del *Libro de la orden de caballería (Libre de l'orde de cavalleria),* tratado alegórico y doctrinal, donde el encuentro entre el caballero novel y el ermitaño tiene lugar en un amenísimo prado, lleno de árboles y de flores, al pie de una clara fuente, que recuerda el paisaje de los libros de aventuras, sobre todo ciertos trechos de la *Demanda del Santo GraaL* Ello ocurre en varias ocasiones, principalmente en la introducción del *Libro del gentil y de los tres sabios (Libre del gentil e deis tres*

savis), marco de la controversia religiosa que, en presencia de un gentil, sostienen un judío, un mahometano y un cristiano, en la que llama poderosamente la atención el respeto y afecto con que debaten los tres adversarios, que se imponen la obligación de no aducir autoridades y de basar su argumentación en la razón y en la inteligencia.

Típico de la mentalidad luliana es el *Árbol de Ciencia (Arbre de Sciència),* verdadera enciclopedia en la que bajo la alegoría de árboles se distribuyen y jerarquizan todos los aspectos del saber humano. El lector se interna en el más fantástico y abstracto bosque, donde se alzan el árbol elemental, el árbol vegetal, el árbol sensual, el árbol *imaginal,* el árbol humanal, el árbol imperial, el árbol celestial, el árbol angelical, el árbol *evite mal,* el árbol maternal y los árboles de Jesucristo y de Dios. Este es el bosque más maravilloso que ha creado la Edad Media, pura inteligencia y perfecta y monumental metáfora. Todos estos árboles tienen sus raíces, su tronco, sus ramas, sus hojas, sus flores y sus frutos, y así todo, lo material y lo espiritual, lo humano y lo divino, se estructura en un orden impecable, paralelo al de las catedrales góticas. Esta abstracción y esta magnífica alegoría se convierten, al margen de su valor filosófico y didáctico, en el más sorprendente mundo poético. Llull, indudablemente sin pretenderlo, ha alcanzado en esta obra las cumbres más irreales y desmaterializadas de la poesía, sobre todo en la parte titulada Árbol *ejemplificáis* en el que el autor pretende ilustrar de un modo concreto las constantes abstracciones del libro. Y aquí nos interna en la más sorprendente poesía al crear una especie de apólogo *sui generis* en el que toman vida y se mueven, piensan y hablan seres que parece imposible arrancar del estatismo o de la inmaterialidad: «El aire estaba enfermo… el agua iba por una hermosa selva y se encontró con la piedra de la que sale el fuego… la rosa y la pimienta hablaban del fuego y del agua… Cuéntase que la aguja de un sastre engendró una hija que se llamaba Riqueza y las tijeras engendra-

ron una hija que se llamaba Honra… Cuéntase que don Círculo, don Cuadrilátero y don Triángulo se encontraron en Calidad, que era su madre…». Vemos en este último ejemplo cómo Llull es capaz de crear una fábula a base de figuras geométricas, que viven, razonan y dialogan. En este sentido la máxima prosopopeya se encierra en esta sorprendente y atrevidísima frase: «Cuéntase que Paraíso se burló de Infierno porque era negro; pero Infierno se burló de Paraíso porque en él hay tan pocos hombres». Y es que Llull cree en el poder didáctico de lo oscuro, con lo que acomoda a su intención las ideas de los trovadores que defendían la poesía hermética. En un determinado momento del *Libro de maravillas* el joven Félix interrumpe al sabio ermitaño para decirle que los ejemplos con que pretende ilustrar sus doctrinas no parece que se avengan con lo que le va enseñando, y el ermitaño le replica que «cuanto más oscuro es el símil, más altamente entiende el entendimiento que aquel símil entiende». Esta doctrina puede aplicarse perfectamente a los trovadores herméticos, lo que es corroborado por otro sorprendente pasaje del mismo *Libro de maravillas* en el que, para justificar que los profetas del Antiguo Testamento hablaran en términos oscuros, se afirma que «donde más oscuramente hablaron los profetas del advenimiento de Jesucristo, más ocasionado está el humano entendimiento para levantarse a sí mismo en sutileza». El arte de Llull, derramado a lo largo de sus innumerables escritos, responde siempre a estos conceptos y a esta actitud fundamentalmente inteligente.

La prosa románica

Primeras manifestaciones literarias de la prosa vulgar

La intención artística en la prosa tarda en aparecer en las lenguas vulgares procedentes del latín. Las primeras manifestaciones de las prosas romances suelen carecer de interés literario, por muy grande que lo tengan desde el punto de vista lingüístico, ya que por lo común se trata de frases sueltas en vulgar que se le han escapado a un notario poco culto en un documento jurídico o de piezas redactadas sin la menor intención creadora y artística, como los famosos juramentos de Estrasburgo, pronunciados en 842, el más antiguo texto en lengua francesa, o la contabilidad de unos banqueros florentinos de hacia 1211, uno de los más viejos textos de prosa italiana. La prosa, en sus comienzos, tiene una misión meramente utilitaria y práctica, exenta de posibilidades de ornato y de transmisión de sentimientos subjetivos, y no la vemos organizada con intención literaria hasta bastante después de manifestaciones en verso, sean líricas o narrativas. El que se tiene comúnmente por más antiguo texto de prosa portuguesa, una escritura notarial de 1192 *(Auto de partilhas),* es posterior en unos tres años a la más antigua cantiga de amor; las *Homilías de Organyá* catalanas, que se fechan hacia 1200 y que constituyen uno de los textos más viejos de la prosa de aquel romance, se escribieron en momentos en que varios trovadores catalanes ya eran famosos por sus poesías en lengua provenzal. Textos jurídicos, sermones y traducciones de la Biblia, de obras religiosas y morales y vidas de santos integran las primeras manifestaciones

de prosa organizada de los pueblos románicos, concebidas con una finalidad meramente utilitaria, o sea la de legislar, ilustrar y moralizar. Un texto como la versión castellana del *Fuero Juzgo* (realizada en la primera mitad del XIII) carece, evidentemente, de valor artístico y sólo pretende hacer lingüísticamente asequibles un conjunto de normas jurídicas y disposiciones legales, pero en su redacción se ha hecho un esfuerzo idiomático, se ha intentado escribir de un modo claro, inequívoco y severo.

La prosa medieval francesa

Las manifestaciones más impresionantes de la prosa literaria francesa de la Edad Media las constituyen el gran ciclo del *Lancelot-Graal,* principalmente la *Demanda del Santo Graal,* de que ya se ha tratado (**véase pág. 214**), y la labor de los cronistas, que se extiende de principios del siglo XIII a finales del XV.

La historia, tanto en su aspecto de relato del pasado como en el de memoria de los hechos presentes, jamás dejó de escribirse en latín, pues iba dirigida a los doctos. Los cantares de gesta habían acostumbrado al pueblo a una especie de historia fabulosa y pintoresca uno de cuyos temas esenciales era la guerra de los cristianos contra los sarracenos en España. Es natural que cuando esta lucha se trasladó a lejanas tierras de Oriente y los ejércitos cristianos se apoderaron de la ciudad en que Cristo sufrió pasión y murió en la cruz, esta heroica empresa se convirtiera en un adecuado tema para cantares de gesta. En efecto, sobre acontecimientos de la primera cruzada a Ultramar (1096-1099) Richard le Pélerin escribió en francés el *Cantar de Antioquía* (conservado en una refundición posterior) y Gregori Bechada otro poema del mismo título en provenzal (conocido fragmentariamente y a través de su adaptación castellana en la *Gran Conquista de Ultramar),* en los cuales, bajo la forma y el estilo de las gestas, y con la adición de algunos elementos fabulosos, se hacía historia contemporánea, apta para toda clase de públicos, principalmente para el acostumbrado a escuchar leyendas épicas de boca de los juglares.

Las cruzadas suscitaron un enorme interés popular: sus acciones de guerra, sus victorias, sus descalabros y las no raras luchas intestinas entre sus mismos componentes cristianos eran objeto de toda suerte de comentarios basados en la información frecuentemente deformada de los que volvían de Oriente (el dicho «mentiras de Edesa», que aparece en textos del siglo XII, revela lo común que era la patraña en los cruzados de regreso a sus tierras). La cuarta cruzada daba desde Occidente la impresión de una serie de enormidades, violencias de pactos sagrados y de desvío de la empresa religiosa, principalmente en lo referente a la conquista de Zara y de Constantinopla (1204), ciudades cristianas. Uno de los jefes de la expedición, el mariscal de Champagne Geoffroi de Villehardouin (1150-1213), cuya intervención en los acontecimientos políticos y militares fue bastante directa, se impuso la tarea de narrar los hechos en que había participado en prosa francesa, para justificarse a sí mismo y dar las razones del fracaso de la cruzada. Su *Historia de la conquista de Constantinopla* (empezada a redactar en 1207) revela el punto de vista de un dirigente militar y político que sale al paso de murmuraciones y cargos, interpretando los hechos retorcidamente y atribuyendo a sucesos fortuitos la desviación de la cruzada. Describe los acontecimientos diplomáticos y guerreros desde un punto de vista elevado y generalizador, en un estilo que revela la tradición de las fórmulas de los cantares de gesta y con una sencillez a veces ruda y siempre calculada, propia de un militar que tiene a menos la artificiosidad del escritor profesional. Villchardouin, en sus páginas viriles, apasionadas y llenas de sobria grandeza, es el creador de la prosa literaria francesa en momentos en que el *román* en verso era una pura filigrana de retórica y elegancia. Pero en aquella misma cruzada participaba un pobre caballero, Robert de Clari, que nada sabía de las intenciones ni maquinaciones de los dirigentes y que sólo advertía el desbarajuste y el fracaso. De regreso a Francia, en 1205, reunió sus recuerdos de ultramar en su libro *Historia de los*

que conquistaron Constantinopla, auténtica contrapartida del relato de Villehardouin, ingenuo, detallista en lo que se refiere a la vida cotidiana del soldado y pintoresco al relatar la suntuosidad y las maravillas de la capital bizantina, cuyas riquezas le dejaron estupefacto.

Un siglo después el gentilhombre Jean de Joinville (1225-1317) narraba la historia de la cruzada a Egipto de 1248. Joinville había participado en ella, y había corrido la próspera y adversa fortuna de su rey, Luis IX, con quien había trabado una entrañable amistad. Joinville fue uno de los testigos interrogados en el proceso de beatificación de su rey, sobre cuyo resultado mostró cierta inconformidad porque en su opinión debía haber sido proclamado «mártir», y en su capilla le construyó un altar ante el que en su vejez se postraba para rezar ante el rey, amigo y santo. Cuando Joinville escribe su crónica, que acabó en 1309, Luis IX ya es santo, de donde la devoción que rodea a su figura y el título de su obra, *Libro de las santas palabras y de las buenas acciones de San Luis (Livre des saintes paroles et des bonnes actions de Saint Louis),* con marcado acento hagiográfico. La parte más viva de esta crónica es la redactada frente a las notas que tomó en su juventud en la campaña oriental, en la que las figuras de San Luis y del escritor aparecen con perfiles seguros y captadas en la familiaridad cotidiana. Joinville relata como si estuviera conversando ante una reunión de una corte, pormenorizando detalles pintorescos de las lejanas tierras en que luchó, reproduciendo conversaciones e incluso recordando gestos precisos (en plena deliberación sobre el regreso de los cruzados, Joinville, enojado, se separa y se acerca a una ventana; el rey se le aproxima y se apoya familiarmente en su espalda, y el cronista lo aparta creyendo que se trata de cierto caballero, diciéndole: «¡Dejadme en paz!»). La crónica es una especie de memorias, en la que materiales mal ordenados hacen que algún acontecimiento se relate más de una vez y de modo distinto, la cronología se sigue con dificultad, las anécdotas se

interfieren en el relato y el lector sólo ve aquello que vio el cronista y pierde la visión general de los hechos.

A fines del XIV un novelista y poeta de familia de mercaderes, Jean Froissart (1337-1405), reúne en una serie de crónicas hechos acaecidos entre 1325 y 1400 de los cuales tuvo completa y directa noticia por razón de sus múltiples viajes por Francia, Inglaterra, Escocia, Italia y Gascuña, donde, en actitud similar a la del moderno periodista, interrogaba a todo aquel que pudiera darle noticias, vivía en los ambientes de las cortes sin perder detalle aprovechable para sus escritos, conocía toda suerte de personajes importantes, reyes, príncipes y grandes señores. En su continuo viajar Froissart se topó con Chaucer y tal vez con Petrarca. Desde el punto de vista histórico y político Froissart es superficial, inconstante en sus opiniones y se le escapa el sentido de hechos y personas. En cambio lo externo, lo brillante y lo pintoresco halla en él un narrador magnífico, un verdadero reportero, sea en sus descripciones de la «salvaje Escocia», sea pormenorizando las hazañas de Bertrand Duguesclin o del capitán de bandidos Ainmerigos Marcel, sea narrando fiestas cortesanas, batallas elegantes y los últimos destellos de la vida caballeresca, por la que sentía una irresistible atracción. Froissart, sin sombra de discernimiento crítico, se cree todo lo que le cuentan (países habitados por hadas, caballeros metamorfoseados en osos, etc.), y lo introduce con toda gravedad en su relato, lleno de noticias, de informes de conversaciones, de personajes que aparecen súbitamente y súbitamente desaparecen; explica sin pestañear toda suerte de atrocidades y como buen representante de la clase media siente un respeto ilimitado por la nobleza. Sus crónicas parecen una novela de aventuras y nos ofrecen un abigarrado cuadro del mundo medieval y caballeresco que está muriendo sin que el cronista se percate de ello, como tampoco se percata, a pesar de sus viajes, de que se ha producido el Renacimiento. La idea política entrará en la historia escrita en francés un siglo más tarde

gracias a las *Memorias* de Philippe de Commynes (1447-1511), al que con frecuencia se ha querido parangonar con Maquiavelo. Commynes tiene un claro sentido de la historia: expone los hechos y los explica, desentraña el pensamiento político de los príncipes, defiende una actitud que siente y profesa, hace consideraciones de sentido general y da consejos morales y de gobierno. Su clara inteligencia se sobrepone al escritor, y su estilo transparenta la sequedad de su corazón y su cerebralismo de pensador y político.

La prosa castellana

La elevación de la prosa castellana a la categoría de elemento apto para expresar lo más diverso y lo más complejo se debe al gran esfuerzo cultural que realizó el rey de Castilla y León Alfonso X (1221-1284), llamado el Sabio. Su corte, situada en la más estratégica encrucijada de civilizaciones, se vio concurrida por sabios y escritores de distintos países y creencias que acudieron a ella sabiendo que un príncipe enamorado del arte y del saber les daría liberal acogida. Trovadores provenzales y gallegoportugueses, maestros italianos, sabios árabes y judíos convivieron en torno de Alfonso X en un ambiente de respeto y de consideración intelectual y colaboraron en la gran empresa literaria del rey. Este escribió personalmente sus *Cantigas de Santa María* y sus ocasionales poesías satíricas en lengua gallegoportuguesa (**véase pág. 288**); estableció la jerarquía de poetas y juglares respondiendo a una consulta hecha en provenzal por Guiraut Riquier (**véase pág. 261**), y fue celebrado en las dos lenguas románicas principales en que se cultivaba la poesía culta en su tiempo, las cuales hallaron en su corte refugio y protección. En cambio, la labor de Alfonso el Sabio en prosa se verificó exclusivamente en castellano, que ya había hecho los primeros intentos artísticos durante el reinado de su padre, San Fernando. Según confesiones propias, Alfonso el Sabio dirigía y estructuraba la redacción de las obras en prosa, que materialmente escribían sus colaborado-

res, y luego el soberano verificaba una detallada revisión, en la cual ponía singular empeño en que el texto quedara en «castellano derecho», indicio de una clara actitud literaria depuradora. La amplitud de materias tratadas por Alfonso el Sabio hizo que, en la segunda mitad del siglo XIII, el castellano fuera constreñido a expresar toda suerte de conceptos y fijara por escrito un léxico abundante y general. Por otro lado, el rigor obligado en obras de ciencia pura, como *Los libros del saber de astronomía* y las *Tablas alfonsíes,* hizo que la prosa se empeñara en una dicción clara, inequívoca y exacta de conceptos abstractos e ideas precisas, dura prueba de la que el romance incipiente salió airoso. En el código *Las siete partidas* el rey legisló para sus súbditos en todos los aspectos de la vida civil, debido a lo cual se expresó en la lengua de todos comprendida que regula, ordena y enseña. Los placeres y entretenimientos cortesanos también fueron objeto de la atención literaria del rey, como revela el curioso *Libro del ajedrez*. Pero allí donde se manifiesta más plenamente la actitud literaria de Alfonso X, de sus colaboradores y de la escuela que siguió trabajando después de la muerte del monarca, es en su *Grande e general estoria,* extensísima historia universal que sólo pudo emprender a base de una nutridísima biblioteca en la que figuraron las obras capitales de las literaturas latina —clásica y medieval—, romance árabe y hebrea, fuentes de esta obra gigantesca y perfectamente estructurada gracias a la cual la lengua castellana se hizo familiar con el pasado más lejano e incorporó relatos bíblicos, anécdotas, leyendas, fábulas poéticas como las de Ovidio, y todo el desordenado y abigarrado saber que el hombre medieval poseía sobre tiempos pasados. La *Crónica general,* más breve, es una historia de España en la que, al lado de las fuentes eruditas, como textos de historiadores y cronistas, se da entrada a las leyendas transmitidas por los cantares de gesta, que son prosificados, curioso fenómeno sólo factible dada la historicidad de la epopeya castellana y que da a esta crónica un alto valor literario y en cier-

tos pasajes un emocionado tono poético y una fuerte tensión heroica (**véase pág. 191**).

La prosa castellana da, en el siglo XIV, un libro de caballerías tan singular como es el *Cavallero Zifar* (**véase pág. 225**) y un escritor como don Juan Manuel (**véase pág. 339**), de tanta importancia en la novelística primitiva.

La historia adquiere un nuevo sesgo gracias a la labor del canciller don Pero López de Ayala (1332-1407), autor de cuatro crónicas de reyes (Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III); es de típica fisonomía medieval en su obra doctrinal en verso titulada *Rimado de palacio,* pero tiene atisbos humanistas en su labor en prosa (sus traducciones de Tito Livio y del *De casibus* de Boccaccio) y en la actitud «moderna» con que pinta en la mejor de sus crónicas la figura de don Pedro el Cruel, mezclando dramatismo e intención política.

La prosa catalana

En Cataluña, mientras la lengua de los poetas es el provenzal, paulatinamente catalanizado hasta su conversión en catalán en la primera mitad del siglo XV, la prosa en lengua vernácula adquiere singular importancia a finales del siglo XIII, debido a la genial figura de Ramón Llull, del cual ya hemos tratado (**véase pág. 319**). Contemporáneo de Llull es el valenciano Amau de Vilanova (nacido hacia 1238 y muerto en 1311), personaje fantástico, inquieto, visionario y polifacético. Médico de reyes y de papas, practicó un curioso empirismo que le llevó a singulares concepciones psicológicas, cosmológicas y astrológicas que le dieron prestigio internacional. Escribió en latín, en árabe, tal vez también en griego, y en catalán, lengua en la que se han conservado algunos de sus notables parlamentos expositivos de sus creencias en una inminente venida del Anticristo, proyectos renovadores y consejos de moral y de gobierno. Su estilo tiene la fuerza de su

recia y visionaria personalidad y su prosa es atropellada, abundante y seca.

En el campo de la historia la prosa catalana produce cuatro notabilísimas crónicas. La más antigua de ellas, cuya redacción vulgar conservada se verificó entre 1313 y 1327, aparece como escrita en primera persona por el rey Jaime I, el conquistador de Mallorca, Valencia y Murcia, el cual narra las heroicas empresas de su reinado en un estilo familiar y solemne al mismo tiempo, se justifica políticamente ante la posteridad e incorpora relatos contemporáneos de cantares de gesta perdidos, lo que da al libro aliento épico. La crónica de Bernat Desclot, ejemplar por su rigor histórico, también recurre a fuentes poéticas para hechos pretéritos y adquiere un singular verismo y una fuerza dramática excepcional cuando relata la guerra de Pedro el Grande contra los franceses invasores de Cataluña, acción cuyas vicisitudes fueron seguidas por el escritor. La crónica de Ramón Muntaner (1265-1336) es la literariamente más considerable. Muntaner es un escritor que en todo momento revela su gran personalidad, que da a su narración un elevado tono de epopeya, adecuado a las hazañas que relata, como la expedición de catalanes a Oriente, en la que él tomó parte como dirigente, y al propio tiempo adopta una curiosa actitud familiar y coloquial respecto del lector, con el cual, en ciertos momentos, dialoga. Hay en sus páginas una constante emoción patriótica, dinástica y caballeresca, que con frecuencia desborda y da a la crónica un gran valor emotivo. Entre 1369 y 1388 el rey Pedro el Ceremonioso redacta la última de las grandes crónicas catalanas, precioso documento de defensa de una complicada y cesarista política, lleno de vida y de detalles pintorescos y en el que se retrata un mundo de intrigas familiares, grandes habilidades diplomáticas, rebeliones internas y motines ciudadanos. La historiografía catalana deja de mantener su tono de aventura caballeresca y de gesta heroica para adquirir un carácter urbano y substancialmente político.

En el paso del siglo XIV al XV la prosa catalana cuenta con un escritor notabilísimo, el franciscano fray Francesc Eiximenis (c. 1327-1409), que, de espaldas a la renovación renacentista, sigue la más pura tradición medieval de las letras sagradas y escribe una gran suma, llamada *Lo Crestià,* en la que reúne, según sus propias palabras, «todo el fundamento del cristianismo y todo lo que conviene a quien siga vida cristiana y quiera aprovechar y acabar sus días en ella». Se trata de una obra que, aun incompleta, tiene unas proporciones gigantescas y es una cantera de doctrina tradicional, de noticias varias sobre ideas políticas y sociales y ofrece una amplia documentación sobre la vida cotidiana medieval. En el estilo estriba la gran personalidad y el gran valor literario de Eiximenis. Narrador familiar y de una simpatía encantadora, se esfuerza en hallar un tono sencillo, agradable y humano, y siempre que puede recurre a ejemplos moralizadores de varia procedencia, no raramente fruto de su experiencia y de su observación personal y perspicaz. Su prosa es rica en matices y colorido, al propio tiempo que es correctísima y está elegantemente construida. Su *Libre de les dones,* en el que reglamenta la vida de las mujeres de toda condición, es un tesoro de costumbrismo medieval, de finas observaciones y de notas graciosas e intencionadas. Esta especie de moralista popular, a lo largo de su extensísima obra nos ha legado una colección de cuadros íntimos, llenos de vida y de reflejos, y un amplio repertorio de cuentecillos y fábulas, siempre aducidos como apoyo de su exposición doctrinal.

De concepción netamente medieval, pero con atisbos renacentistas, es el tratado ascético y simbólico del teólogo Felip de Malla (c. 1370-1431) titulado *Memorial del pecador redimido (Memorial del pecador remut),* en el cual brilla una cuidadísima prosa en la que se advierten aliteraciones, rimas y una sabia disposición de los acentos que conducen a una altisonante sonoridad y a un engolado empaque. Reminiscencias clásicas hacen peculiar el estilo de este libro, en el que la prosa catalana se encamina hacia un re-

torcido barroquismo. Muy distinta es, en cambio, la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (1430-1490), hija natural del escritor castellano Enrique de Villena, educada en la corte de Valencia, ya que se trata de un libro en el que se da amplia cabida a viejas leyendas y tradiciones procedentes de los evangelios apócrifos y a una alegorización ingenua y muy acusada.

La prosa oratoria catalana tiene una importancia singular dentro de las letras románicas medievales. Por una parte el buen funcionamiento de la cancillería de los monarcas aragoneses ha permitido que se conservara un número bastante crecido de discursos pronunciados en las cortes, algunos de los cuales tienen un acusado valor literario pues fueron compuestos con intención de lucimiento oratorio o de persuadir a los diputados en trances delicados y difíciles. Algunos de los discursos de Pedro el Ceremonioso, de Martín el Humano, de la reina María de Castilla —esposa de Alfonso el Magnánimo—, de Juan II, de Femando el Católico, de Alfons d'Eixea, de March de Villalba, de Pere de Fenollet y del cardenal Margarit muestran una prosa catalana muy eficiente para la oratoria parlamentaria, de gran vigor en la expresión y elegancia en el estilo. Una de las últimas manifestaciones de este género es la proposición que Carlos I, el emperador, pronunció en catalán en las cortes de Barcelona de 1519.

Pero así como los discursos políticos suponen una previa redacción escrita por parte de los oradores, la palabra improvisada y espontánea aparece, gracias a la tarea de unos expertos estenógrafos, en los sermones del gran predicador dominico San Vicente Ferrer (1350-1419). Hombre de inmenso saber y de clarísima inteligencia, fra Vicent puso sus dotes al servicio de una predicación en la que no pretendió lucirse literariamente sino ser eficiente, llegar al corazón de su auditorio, hacerle entender las verdades de la fe y apartarlo de los vicios. Se sabe que sus sermones provocaban conversiones en masa y, al propio tiempo, que fue predicando por toda Europa en su peculiar modalidad valen-

ciana del catalán, llena de sabor y de enjundia. El gesto, la onomatopeya y las inflexiones de voz son los recursos de estos sorprendentes sermones que todavía admiran por su arrebatada embestida, por su ordenada exposición y por su diáfana doctrina. El tono de San Vicente es cordial, familiar, siempre directo y concreto, salpicado de ejemplos y de historietas en los que la vida cotidiana y el ambiente más íntimo e inmediato se interfieren en la doctrina y cobran vigor gracias a una expresión jugosa, cortada, llena de exclamaciones y de gritos: los condenados que caen en el infierno hacen *xof,* la azada que pica en la piedra, *gint, gint*; los golpes, *tac, tac*; la gallina que ha puesto un huevo, *ca, ca, ca*; los que murmuran y critican, *rum, rum;* uno que sopla, *buuu*; los que rezan entre dientes, *xa, xa, xa*. Exclamaciones como *¡Hoòmens!, ¡doones!, ¡aahaaa!,* llaman la atención del auditorio. Recoge fra Vicent diálogos familiares, fragmentos de conversación callejera, disputas entre matrimonios, discusiones entre mercaderes, polémicas con el mismísimo diablo. En momentos en que el escritor suele pulir y limar su prosa y va en demanda de una expresión culta y afiligranada, San Vicente Ferrer nos sitúa en el bullicio de la calle y en el hervidero de las conversaciones de los burgueses y del bajo pueblo de una ciudad meridional y movida.

La prosa portuguesa

Las primeras manifestaciones artísticas de la prosa portuguesa transparentan el influjo y la gran popularidad de los temas artúricos y bretones en las tierras del occidente de nuestra península. La versión portuguesa trescentista de la *Demanda del Santo Graal* es una preciosa muestra de la prosa portuguesa, y no lo son menos los nobiliarios o *Libros de linajes (Libros de linhagems),* registros familiares de tipo genealógico, en los que los compiladores han injerido narraciones históricas y leyendas, algunas de ellas de origen bretón. El *Nobiliario* del conde don Pedro (muerto en 1354), hijo del rey-poeta don Dionisio, es una especie de historia universal que, partiendo de los hijos de Adán, narra una serie de

acontecimientos de tono novelesco, en los que la historia se halla estrechamente ligada a la leyenda, como la destrucción de Jerusalén, las empresas de los reyes de Troya, la historia del rey Lear, la del rey Artús y sus caballeros, etc. Las tradiciones bretonas encuentran en este nobiliario abierta entrada con la misma fe que los relatos de los historiadores, lo que da como resultado una obra llena de elementos fantásticos de alto valor literario.

Cuando la prosa portuguesa ha llegado a un apreciable estado de madurez, tras la labor de un grupo de escritores didácticos e incluso ha tratado de revivir los artificios y la elegancia de los autores clásicos, adquiere gran auge la historiografía. El cronista Fernão Lopes (entre 1378 y 1460) es uno de los historiadores más notables de la Edad Media. Con un concepto riguroso de la verdad histórica —que sólo traspone en los momentos de su furibundo patriotismo— y en posesión de una prosa directa, familiar, llena de color y de matices, Fernão Lopes cumple con su misión oficial de cronista áulico entre los años 1434 y 1445, de la que son fruto sus crónicas del rey don Pedro, del rey don Femando, del rey don Juan I y la del condestable don Nuno Alvares Pereira (ésta de atribución discutible). Fernão Lopes es un historiador modélico: visita archivos, extrae noticias de documentos y da importancia a inscripciones lapidarias. Su posición nacionalista se destaca en su arrogante e infantil odio hacia los castellanos —no olvidemos que se trata del cronista de Aljubarrota— y en su obsesionante manía contra el cronista Pero López de Ayala, al que constantemente enmienda la plana, sin que ello sea óbice para que lo plagie descaradamente cuando le conviene. Su estilo se caracteriza por la habilidad en acercar al lector a su obra: lo hace participar en las escenas que describe, siempre pormenorizadas y con detalles visualistas, y le habla con encantadora familiaridad, rasgos todos ellos que lo hacen parangonable con Muntaner.

A Fernão Lopes sucedió en el cargo de cronista real Gomes Eanes de Zurara, hombre de gran erudición y de un escrupuloso concepto de su tarea, lo que le llevó a trasladarse a Ceuta para poder observar personalmente las campañas que luego tenía que historiar. Su *Crónica de la conquista de Ceuta (Crónica da tomada de Ceuta,* 1450) tiene un valor significativo para la historiografía portuguesa futura: el salto de la península a nuevas tierras que se van abriendo ante el poder expansivo de Portugal, lo que trae consigo el exotismo y la aventura. Y en efecto, tres años después Zurara da fin a su *Crónica del descubrimiento y conquista de Guinea,* basada en testimonios orales de la empresa y no exenta de defectos a causa de la precipitación y desorden con que fue redactada. Zurara cifra sus crónicas alrededor de grandes capitanes a los que, con un plutarquismo muy renacentista, convierte en héroes a cuya personalidad se deben los hechos históricos, en oposición a Fernão Lopes, el único protagonista de cuyas crónicas es el pueblo portugués.

Gran importancia tiene la prosa didáctica medieval portuguesa. El gusto por la caza, por la equitación y por los deportes cortesanos produjo algunos tratados sobre estas materias, en los que, por encima de su finalidad esencial, campea una elegante prosa áulica. Recordemos, entre ellos, el *Livro da falcoeria* de Pero Menino, el *Livro da Montería* del rey don Juan I, en el que se advierte un delicado sentimiento de la naturaleza, y el *Livro da ensinhança de ben cavalgar* escrito por el rey don Duarte (1391-1443) cuando todavía era príncipe, en el que son notables las intenciones pedagógicas y la preocupación por la estética de las actitudes y porte de los jinetes. Este mismo rey escribió un tratado moral, basado en el concepto caballeresco de la lealtad, titulado *O leal conselheiro,* en el que es imitada la sintaxis latina en un verdadero afán de clasicismo y se introduce una serie de neologismos de procedencia culta, lo que corre parejas con las fuentes doctrinales de la obra, entre las que se cuentan tratados de Séneca y de Cicerón

estrechamente hermanados con la patrística y los moralistas cristianos. El regente infante don Pedro es autor de un tratado, *A virtuosa bemfcitoria,* derivado de Séneca y en el que ya se respiran los aires renovadores del Renacimiento italiano.

PROSA ITALIANA MEDIEVAL

Las primeras manifestaciones considerables de la prosa vulgar y profana en Italia se dan en francés, más o menos cargado de italianismos y próximo al dialecto de la epopeya francoitaliana (**véase pág. 190**). En esta lengua hallamos la versión que en 1263 hizo Bonaventura da Siena del texto castellano de la *Escala de Mahoma,* relato legendario de ultratumba que pudo influir en algún leve aspecto de la *Divina Comedia* (véase páginas **44** y **357**). Gran importancia tiene el *Libro del Tesoro (Li livres dou Tresor),* escrito hacia 1265 por Brunetto Latini (1220-1294), maestro de Dante. El *Tesoro* es una enciclopedia de conocimientos de moral, física, retórica, etc., breve y concisa, en la que Brunetto supo condensar la cultura del hombre medieval. Su valor literario es escaso, pero en cambio es un excelente índice del nivel científico de la época. El *Meliadus,* vasta compilación de leyendas artúricas escrita por Rusticiano da Pisa hacia 1271, constituye uno de los vehículos esenciales de la difusión de los temas caballerescos franceses en Italia. Finalmente es de un interés excepcional *El libro de messer Marco Polo, ciudadano de Venecia llamado Millón, en el que se cuentan las maravillas del mundo (Le livre de Marco Polo, citoyen de Venise dit Milion, ou Ton conte les merveilles du monde),* llamado vulgarmente «Viajes de Marco Polo», escrito por este famoso mercader en 1298 cuando se hallaba en la cárcel. Marco Polo nana los verídicos viajes que realizó a lejanas tierras orientales, hasta China y Japón, entonces desconocidas por el hombre occidental, y se complace en la descripción de usos y costumbres extraños, de toda suerte de maravillas y cosas raras y toda especie de aventuras y prodigios, mezclando la información de lo que realmente vio con lo que le fue contado y aceptó crédulamente. En

una época en que lo exótico y lo rodeado por la neblina del misterio constituían uno de los temas predilectos de la narración novelesca, los viajes de Marco Polo, cimentados y autorizados por una experiencia personal, maravillaron a una gran masa de lectores que los recibieron en actitud parecida a la de los europeos del siglo XVI que leían los relatos de los primeros historiadores españoles de Indias.

En el siglo XIV se desarrolla cierta actividad en prosa italiana, principalmente en el campo de las traducciones de obras latinas y de la historia (para la narración novelesca breve, **véase pág. 341**). Entre las numerosas crónicas italianas de esta época merece especial mención la escrita entre 1310 y 1312 por el florentino Dino Compagni, que relata las luchas entre güelfos y gibelinos, por él directa y apasionadamente vividas. Dino Compagni toma parte activa en su narración, expresa sus sentimientos de indignación, de condena o de acusación, lanza violentas imprecaciones personales en actitud oratoria, moraliza como un predicador y ofrece de cuando en cuando íntimas notas familiares. Carácter completamente distinto tiene la *Nueva Crónica* de Giovanni Villani, empezada en 1300, y que abraza desde los orígenes de la humanidad hasta su tiempo. Es una monumental historia de Europa, escrita desapasionadamente, a base de fuentes clásicas para la antigüedad y de documentación moderna para épocas próximas, bien estructurada y concebida con miras universales y fuerte sentido de la romanidad, lo que hace de Villani una especie de precursor de los historiadores del Renacimiento.

En prosa italiana se produce un libro sorprendente y único en el que se asciende a la más elevada poesía por medio de la más pura y total sencillez: las *Florecidas (I Fioretti)* de San Francisco de Asís, colección de anécdotas sobre el santo y sus compañeros tal vez traducida de un original latino pero que, aun en este caso, la versión a la lengua vulgar ha sido llevada a cabo por un prosista de una delicadeza transparente. El autor escribe para demostrar

que la vida de San Francisco fue en todo conforme con Cristo y que, como éste, el santo escogió doce compañeros. Se trata, pues, de un libro escrito exclusivamente con miras religiosas, todo él lleno de espíritu evangélico y de fórmulas devotas en el que la santidad del asunto y la indudable santidad del anónimo autor se resuelven en una emocionante y temblorosa belleza, que va de la sublimidad del tema hasta la ternura del lenguaje, lleno de diminutivos, exclamaciones ingenuas y casi infantiles y ausencia total de recursos de escritor. Con tan elementales medios las *Florecillas* revelan a cada paso un agudísimo conocimiento de las más recónditas profundidades espirituales y unos certeros atisbos de la santidad en un ambiente perfectamente definido y concreto, la Umbría y la Marca de Ancona, tierras en las que el santo y sus compañeros prodigan su espiritualidad y conviven con los hombres, el paisaje y los animales y con la misma naturalidad se hallan en frecuente comunión con Dios y los ángeles y al propio tiempo se burlan del diablo tentador, desesperado ante tanta santidad. El *Cántico de las criaturas* parece que se pone en acción en los tan conocidos episodios de la predicación a los peces y a los pájaros y del lobo de Gubbio, cuando por vez primera aquellos animales que en la fábula y el apólogo habían sido utilizados como medio de moralización y en el *Román de Renart* habían creado una sociedad con todos los defectos de la humana, son ahora objeto del fraternal amor del hombre, que les habla y los ama como criaturas de Dios. Y por encima de todo en las *Florecidas* resplandece la alegría: alegría de la santidad, alegría de la sencillez y alegría de la obediencia.

La dominica Santa Catalina de Siena (1347-1380) lleva a un alto nivel la prosa sagrada italiana no tan sólo en su tratado místico *Libro de la divina doctrina,* verdadera enciclopedia mística, sino principalmente por sus numerosas cartas, enviadas por la santa a los más diversos personajes de su tiempo, desde papas y reyes hasta insignificantes pecadores o gentes sencillas, y a todos

aconseja o reprende, guía con su poderoso instinto y su inteligencia empeñada en santificar a la humanidad, en desterrar el vicio y en orientar toda la potencia de los príncipes cristianos hacia una nueva cruzada. Estas cartas, oratorias y elocuentes, directas y llenas de efusión o de severidad, en las que alternan el crudo realismo y la mística sublimación, no fueron escritas con finalidad literaria sino con el propósito de santificar y acrecentar la gloria de Dios por todos los medios al alcance de una monja que por su inteligencia y sus virtudes es escuchada en los más diversos ambientes sociales. De ahí el gran valor humano y documental de este rico y variado epistolario.

La prosa religiosa italiana cuenta, en el siglo XIV, con escritores considerables, como el beato Giovanni Colombini, fray Giordano da Pisa y Jacopo Passavanti (1302-1357), autor del tratado ascético *Espejo de verdadera penitencia (Specchio di vera penitenza),* notable por la vivacidad y el colorido de los ejemplos intercalados.

Entre los predicadores italianos del XV que hallaron fieles devotos que se encargaran de tomar nota de sus sermones destacan las figuras de San Bernardino da Siena y de Savonarola. San Bernardino (1380-1444, canonizado en 1450), observante de San Francisco, es un predicador de estilo directo, popularizante y de gran fuerza en la mímica y en las exclamaciones y enérgicas expresiones, aficionado a los ejemplos y a la reproducción de diálogos callejeros y con imaginarios contradictores y dado a repetir los modos de hablar vulgares de sus oyentes. Su estilo oratorio es tan similar al de San Vicente Ferrer que parece evidente que de éste tomara San Bernardino los más característicos recursos. Una nota propia de San Bernardino, cotejando sus prédicas con las del santo valenciano, es la ternura, característica de su franciscanismo. Un estilo totalmente distinto tiene la predicación de Gerolamo Savonarola (1452-1498), dominico, obsesionado con ideas reformadoras, arrebatado en su ascetismo y rebelde contra

la autoridad pontificia, lo que le valió morir en la hoguera. Su fiereza indómita, el ardoroso ímpetu de su pasión, su espíritu exaltado y su afición a glosar en los sermones textos proféticos y apocalípticos, le dan una estremecedora fuerza y una iluminada grandeza. El hecho de haber roto con las normas tradicionales del sermón medieval, estructurado y subdividido con cierto orden, y de haber relegado las disquisiciones teológicas y las citas de textos, otorgan a la oratoria de Savonarola un aspecto nuevo y un sello fuertemente personal.

La narración breve

Los ejemplos

A imitación de las parábolas evangélicas, los escritores cristianos dedicados a la predicación y a la moral solían, desde muy antiguo, apoyar las explicaciones doctrinales con historietas, anécdotas o fábulas que tenían el valor de ejemplos. San Ambrosio (siglo IV) recomendaba este procedimiento didáctico al afirmar qué «los ejemplos persuaden más que las palabras» y el papa San León (siglo V) encarece su valor y encomia su uso. Los famosos *Diálogos* de San Gregorio (siglo VII) son, fundamentalmente, una colección de ejemplos de virtud. A partir del siglo VIII se prescribe la utilización de ejemplos en la predicación y los sermones aparecen llenos de breves narraciones de procedencias muy distintas, en las que lo histórico va al lado de lo fabuloso, siempre en demanda de la aclaración gráfica y directa de puntos morales. En el siglo XII, al codificarse la preceptiva de la predicación sagrada, el ejemplo adquiere una importancia singular, y a partir del siguiente abundan las colecciones de estos breves relatos concebidas como útiles repertorios manuales del predicador y del moralista. Nacen así una serie de libros de carácter misceláneo, ordenados según su aplicación a festividades de los santos o a las del año litúrgico o bien por orden alfabético de conceptos del dogma, virtudes, vicios, etc. El uso del ejemplo en la predicación y la existencia de estos repertorios tienen una importancia decisiva en la historia de la literatura medieval, ya que mediante estos breves relatos los doctos se adueñan de una infinita serie de

esquemas de novela o de auténticos cuentos que luego desde el púlpito hacen conocer al pueblo congregado en las iglesias. Para la gente sencilla el ejemplo moralizador que oye intercalado en una homilía constituye una adquisición de literatura imaginativa que le impresiona hondamente, hasta el punto de asimilarlo y apropiárselo con lo que se incorpora a su patrimonio tradicional. De ahí que en el folclore se recojan gran cantidad de cuentos de origen sabio y cultamente elaborados que el pueblo ha aprendido simplemente asistiendo a los oficios divinos. Los ejemplos que hallamos en los sermones y en los repertorios constituyen una especie de pintoresca suma de la historia anecdótica y de la literatura imaginativa de todos los países civilizados y de todas las épocas, ya que sus fuentes son la literatura sacra (libros históricos del Antiguo y del Nuevo Testamento, los apócrifos, la patrística, vidas de santos, actas de los mártires, milagros de la Virgen y eucarísticos, visiones y viajes a ultratumba, etc.), la literatura profana (fabularios, autores griegos y latinos, crónicas, leyendas, apólogos orientales, etc.), anécdotas contemporáneas, historias de animales, los *fabliaux* (muy adecuados por su carácter de sátira social) y finalmente los recuerdos personales del predicador, adquiridos en viajes, en su experiencia de confesionario, etc. La inmensa mayoría de los repertorios de ejemplos están escritos en latín, y entre los redactados en lengua vulgar recordemos solamente el castellano *Libro de los enxemplos,* de Clemente Sánchez, de principios del XV.

El ejemplo pone en circulación una masa enorme de pequeños relatos, sencillas y esquemáticas muestras de trama imaginada, líneas escuetas de narración, trazadas sin intención artística, pero que ofrecen elementos sobre los cuales la prosa irá realizando una labor de embellecimiento que con el tiempo dará el cuento y la novela.

FÁBULAS Y APÓLOGOS

La fábula moralizadora grecolatina adquirió una extraordinaria difusión en la Edad Media, si bien no fueron conocidas directamente sus representaciones más famosas, o sea las esópicas y las de Fedro. De este escritor latino derivó un famoso fabulario llamado *Romulus,* especie de Vulgata del género, cuya materia fue incorporada en obras de tanta boga como los *Specula* de Vincent de Beauvais (siglo XIII) y puesta en verso latino por un tal Walter Anglicus. Otro *Romulus,* hermano del anterior, es llamado el *Romulus* anglo-latino (redactado en Inglaterra y perdido), y constituye la fuente del *Ysopet* de María de Francia, escrito en versos franceses en el siglo XII (**véase pág. 206**). A partir del siglo XV estos fabularios adquieren una popularidad inmensa en latín, en lenguas romances y germánicas, son editados en los primeros tiempos de la imprenta, y se convierten en lectura del bajo pueblo, que se entusiasma con los *isopetes* (nombre derivado de Esopo que se daba a los fabularios), llenos de maravillosas narraciones en que los animales hablan y obran para enseñanza moral de los hombres. El siglo xvm arrancará este género de su postración y del poder de la gente inculta para convertirlo en instrumento de fina sátira social, política y literaria.

La historia de la fábula grecolatina en la Edad Media se entremezcla con la del apólogo de origen oriental. Los núcleos fundamentales de estas colecciones de narraciones se hallan en la literatura sánscrita (**véase pág. 21**), y llegaron a Europa a través de versiones persas que fueron traducidas al árabe (**véase pág. 39**) y de esta lengua lo fueron a su vez al castellano y al latín, desempeñando España en todo este proceso de transmisión el papel de vínculo entre Oriente y Occidente que le daba su especial situación histórica y cultural. A principios del siglo xn Pedro Alfonso, judío converso de Huesca, introduce el apólogo oriental en Europa con su libro latino *Disciplina clericalis,* obra que alcanzó un éxito sorprendente pues fue traducida a casi todas las lenguas, incluso a la islandesa. Sobre la versión árabe, en el siglo XIII se

tradujeron al castellano el *Calila y Dimna* y el *Sendebar* (éste con el título de *Libro de los engaños et los asayamientos de las mujeres),* repertorios de apólogos en los que la lengua castellana se adiestró en la narración artística y en el diálogo. El *Sendebar* se divulgó también por todo Occidente a través de la versión denominada *Historia de los siete sabios y* de su variante *Dolopathos*.

En la adaptación romance del cuento oriental, en los precedentes de la novelística y en la acomodación artística de la prosa castellana es de capital importancia la obra de don Juan, hijo del infante don Manuel, llamado don Juan Manuel (1282-1348), nieto de San Femando. Su producción, de la que se conservan diez tratados, es de diversa intención, pues en ella entran obras de educación moral, como el *Libro del caballero y del escudero,* de venatoria, como el *Libro de la caza,* obras de devoción e históricas. El apólogo oriental trasciende en los escritos más considerables de don Juan Manuel, como el *Libro de los estados,* derivado del *Barlaam y Josafat* (**véase pág. 17**), y el *Libro de Patronio* o *Conde Lucanor,* en el que entran elementos de distintas procedencias *(Barlaam y Josafat, Sendebar, Calila y Dimna* y la *Disciplina* de Pedro Alfonso).

Don Juan Manuel, verdadero artista de la prosa, que trabaja con plena conciencia de escritor, lega con estas obras un rico conjunto de narraciones, personalmente adaptadas e interpretadas, en las cuales todavía la moraleja tiene un valor substancial y la intención didáctica es manifiesta. Para que la narración breve novelesca se independice de este lastre didáctico y adquiera consistencia e intención propias hay que esperar a que, a los pocos años de escritos el *Libro de los estados* (redactado entre 1327 y 1332) y el *Lucanor* (hacia 1340), aparezca la maravilla del *Decamerón* (1348).

LOS «FABLIAUX»

Son los *fabliaux* breves narraciones novelescas, escritas en verso octosilábico, como el *román y* el *lai,* en las que es esencial el realismo. El*fabliau* (literalmente «hablilla») es un cuento escrito con la finalidad exclusiva de provocar la risa, para lo cual se entretiene en la descripción de asuntos, ambientes y personajes inmediatos, reales y vulgares en los que las mujeres son presentadas como hábiles desvergonzadas o ridiculizadas crudamente, los clérigos son satirizados como lujuriosos, avaros o simples, los pelagatos se defienden de su triste suerte con el engaño y el ingenio y son celebradas las estafas, trampas, agudezas cazurras, y en general la astucia, con malas artes, sale vencedora de la estupidez. Los *fabliaux* constituyen un vasto y colorido cuadro realista de la clase media francesa en oposición al sueño idealista y maravilloso del *román,* y parece acertado suponer, precisamente por esto, que en su origen fue un género destinado a divertir a la sociedad elegante y de los castillos y las cortes, a la cual podían complacer las prosaicas preocupaciones de la burguesía y los infortunios del bajo pueblo. Más de ciento cincuenta *fabliaux* franceses han llegado hasta nosotros, escritos entre finales del siglo XII (el de *Richeut* se fecha en 1159) hasta el XIV, y de algunos de ellos se saben los nombres de sus autores: Huon le Roi, Jean Bodel, Bernier, Henri d'Andeli, Garin, Jean de Condé, etc., entre los cuales figura Rutebeuf.

Los *fabliaux* en modo alguno persiguen una finalidad ejemplar o moralizadora; al contrario, cuando repiten temas que hallamos en fábulas o apólogos, lo esencial en ellos es la trama divertida, las escenas picantes, y la enseñanza va encaminada a poner de relieve el triunfo del ingenio despierto y desaprensivo.

En la pintura de los vicios, y cuando éstos son castigados (principalmente la hipocresía y la avaricia, no por cierto la lujuria), no se busca una lección para el vicioso ni se pretende la enmienda con el ejemplo: lo único que se persigue es un efecto cómico, la burla y la risa gruesa. De ahí que los *fabliaux,* al despren-

derse del lastre educativo de los ejemplos de las homilías, de las fábulas y de los apólogos, se centren en valores más puramente literarios y den importancia a la viveza de la descripción de tipos y de ambientes y a la trabazón del asunto. Con frecuencia la solución del conflicto es totalmente opuesta a los más elementales principios morales y el vicio y la trampa triunfan escandalosamente sobre la virtud y la honradez, como ocurre por ejemplo en el del *Caballero en la cesta,* en el cual la suegra, celosa de la virtud de su nuera, es burlada grotescamente mientras la joven dama se entrega a su amante, o en el de *Auberée,* apología de las mañas de una celestina. El ya citado de *Richeut* es pura y simplemente la exaltación del ingenio y del cinismo de una mujer de la más vil condición. En otros *fabliaux* los villanos y los tahúres gastan terribles burlas a personas de condición elevada, y la inteligencia de los humildes suple el poderío de los dirigentes. A veces las situaciones se trasladan a un mundo novelesco y fantástico, en el cual, no obstante, los hombres siguen siendo tal como son, como por ejemplo en el de *San Pedro y el juglar,* que ocurre en el infierno, donde un juglar, a quien el demonio había encomendado la vigilancia de los condenados, los deja escapar porque se distrae jugando a los dados con San Pedro, que ha venido del cielo para desplumarle, lo que realmente consigue; y la moraleja de la narración es que desde entonces el diablo no quiere juglares en el infierno. En el *Lai de Aristóteles* el sabio griego reprende a su imperial discípulo Alejandro porque anda enamorado de una mujer, y ésta se venga cautivando el corazón del viejo filósofo y obligándole a ponerse a cuatro patas y a llevarla a caballo, feliz demostración de las argucias y poder de la mujer, contra la cual no han podido resistir los hombres más sabios. El viejo Aristóteles haciendo locuras de mozalbete enamorado es una de las creaciones más pintorescas y significativas de la Edad Media, y el autor de este *fahliau,* Henri d'Andeli, revela un excelente sentido de lo cómico expresado con delicadeza extrema y refinada sen-

sualidad. Los clérigos corrompidos, los maridos engañados, los infelices crédulos, las mujeres lujuriosas y los ricos avarientos conviven en los *fabliaux* con sinvergüenzas, sablistas, bellacos, bribones y audaces, y la pugna entre estas dos clases de gente da pie a situaciones cómicas, burlescas y no raramente obscenas, de tal suerte que ya podemos afirmar que existe un núcleo fundamental de la novela de costumbres.

El origen de los temas de los *fabliaux* ha dado lugar a muchas discusiones. Parece que hay que reducir a un número prudencial los de procedencia oriental, un tiempo considerada como única fuente de estos relatos que tan bien reproducen el ambiente, los tipos y las costumbres de Francia del Norte (concretamente Picardía) en los siglos XII a XIV. Los autores de *fabliaux* no eran en modo alguno seres ignorantes sino, por lo general, escritores de cultura y formación, como nos demuestran los nombres de algunos de ellos, conocidos también por haber escrito obras de mayor gravedad. Ahora bien, es evidente que en la trama novelesca de algunos *fabliaux,* en sus situaciones cómicas y el paradigma de sus tipos humanos se hallan elementos que, sin duda alguna, proceden de la comedia elegíaca latina que tanta fortuna tuvo en Francia en el siglo XII (**véase pág. 165**). De esta suerte, aquella especie de teatro cómico universitario, juego de ingenio y de virtuosismo de una serie de humanistas anticipados, halla en *eXfabliau* una fisonomía popular que todo el mundo entiende y que a todo el mundo divierte, y los viejos temas del teatro clásico latino renacen completamente trasmudados en la sociedad europea medieval.

La novelística italiana

Al llegar a este punto tropezamos con un engorroso problema de terminología española que hay que aclarar de una vez para siempre. Prescindiendo de las matizaciones que tiene el término en antiguo francés y en provenzal, *novella,* en italiano designa la narración de hechos imaginados en forma *breve* (como *nouvelle* en

francés moderno) y el término italiano *romanzo,* así como el francés *roman,* se aplican a la narración *larga.* Como sea que en castellano la palabra gemela a estas dos últimas, romance, se aplicó desde antiguo a las baladas tradicionales y la voz siempre ha tenido vivencia en este sentido preciso, la narración larga no pudo ser denominada romance en nuestra lengua, que la sustituyó por novela, propia en italiano de la narración breve (lo que no se verificó hasta tiempos relativamente modernos, pues Cervantes todavía llamaba *Novelas ejemplares* a sus narraciones breves y no daba un nombre genérico preciso a las largas como la *Galatea,* el *Quijote* y el *Persiles).* Así pues, mientras lo que en español moderno llamamos *novela* corresponde al *romanzo y* al *roman,* para designar lo que en italiano se ha llamado siempre *novella* tenemos que recurrir al término *cuento,* poco cómodo y poco preciso. De esta suerte a las *novelle* de Boccaccio nos vemos precisados a llamarlas *cuernos* si queremos mantener un criterio estable, aunque no raramente hay quien las denomine *novelas,* término que no les cuadra porque no son *romanzi,* debido a su brevedad. Cuando en este capítulo hablamos de *novelística* empleamos esta voz en un sentido amplio, pues en la antigua *novella* (cuento a la italiana o narración breve) se hallan los gérmenes literarios y estilísticos del moderno *romanzo* (nuestra *novela,* o narración larga). Era preciso hacer esta salvedad para comprender lo que sigue.

Ya vimos antes (**véase pág. 235**) que los trovadores habían sido objeto de pequeñas semblanzas biográficas al propio tiempo que algunas de sus poesías se aclaraban con anécdotas, generalmente inventadas, llamadas *razós,* y que todo ello se escribió en lengua provenzal, en los siglos XIII y XIV. Las vidas de los trovadores y las *razós,* aparte de su valor como historia literaria y crítica, constituyen un precioso conjunto de bosquejos de narración novelesca, en los que la anécdota sentimental y cortesana adquiere una importancia singular, un significado profundo y una trascendencia. Estos relatos provenzales son, al propio tiempo,

un fiel reflejo de la sociedad cortés y un rico repertorio de situaciones y conflictos amorosos y feudales, basados en una realidad evidente pero transformados en literatura y narrados con una simplicidad extraordinaria. Como era de presumir, los temas de estas breves prosas provenzales se convierten en una nueva fuente de la novelística, principalmente la italiana, como se advierte desde los relatos del *Novellino* hasta los de Boccaccio y Bandello.

Se da comúnmente el nombre de *Novellino* a una colección anónima de narraciones que lleva los títulos de *Los cien cuentos antiguos (Le cento novelle antiche) y Libro de cuentos y de buen hablar gentil (Libro di novelle et di bel parlar gentile),* redactada a fines del siglo XIII por un escritor posiblemente florentino. En estos cien cuentos se funden temas de las más diversas procedencias, desde la mitológica fábula del «bellissimo cavaliere» Narciso y la curiosidad del rey David, hasta personajes italianos del ambiente y la época del autor, extremos entre los que caben anécdotas de Catón, Sócrates, Jesucristo, el rey Artús, Tristán, Lanzarote, Carlomagno, el trovador Guilhem de Cabestanh, el buen emperador Federico, Carlos de Anjou, Saladino, el Viejo de la Montaña y tantos otros personajes, antiguos y modernos, italianos y extranjeros, históricos y fabulosos. El *Novellino* se distingue de los intentos narrativos anteriores por la diversidad de su materia, por presentamos los cuentos aislados, sin ir unidos a una trama general que sirva de cuadro, como ocurre en los apólogos que don Juan Manuel une al estilo oriental y ocurrirá también en el *Decamerón*. El autor del *Novellino* ofrece sus narraciones desligadas entre sí, sin preocuparse en armonizar y vincular externamente su rica materia de historietas, que él considera «flores de conversación, de bellas cortesías y de bellos amores» escritas con la finalidad de «dar placer a los que no saben y desean saber», es decir, a los que no pueden leer en latín, lo que hace sospechar que el anónimo escritor pretendía ser leído por las damas.

En las narraciones, a veces simples esquemas de relatos, que forman el *Novellino* la ingenuidad es nota casi común. El autor habla con una sencillez encantadora, sin perder el tino, sin pestañear ni admirarse cuando relata verdaderos prodigios, sucesos inverosímiles o terroríficos; la admiración la reserva para los «sabios» de la antigüedad, como Pitágoras, al que hace español, y Sócrates, al que hace romano, ante los cuales siente un sagrado respeto y un entusiasmo sin límites.

Los ejemplos intercalados por los predicadores, las fábulas grecolatinas, los apólogos orientales, los burgueses *fabliaux* y las cortesanas vidas de trovadores confluyen a finales del siglo XIII como gérmenes de la novelística moderna. El genio de Boccaccio se encargará de convertir todas estas anécdotas, unas moralizadoras, otras pintorescas, en una obra de arte magistral y moderna.

El Arcipreste de Hita

En el siglo XIV aparece en Castilla una impresionante obra literaria, el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, escrito en verso largo del tipo de la cuaderna vía de Berceo y del *Libre de Alexandre,* aunque con cierta elasticidad en la medida, en el que se expone la narración, la cual es interrumpida por breves composiciones líricas de verso corto, como son las peculiares pastorelas y poesías laudatorias a la Virgen. El *Libro de buen amor* es una obra algo desconcertante para el lector moderno no especializado ya que, si bien logra divertirle e interesarle, no acierta a comprender los propósitos y la actitud del autor, que tan pronto habla como un moralista que condena vicios y pecados como se recrea describiendo estas mismas faltas y, lo que es más, dando consejos sobre el modo de conquistar el amor de las mujeres con procedimientos totalmente al margen de la moral y de los mandamientos de la Iglesia. El lector, que sabe que todo esto está escrito por un eclesiástico, tiende a considerarlo un cínico y se halla predispuesto a admitir una irregular vida y perversos hábitos en la persona de Juan Ruiz. El Arcipreste de Hita no puede ser enjuiciado de un modo tan elemental e inmediato; su fisonomía es compleja, su actitud no es siempre uniforme y sus intenciones más recónditas no son del todo claras. De hecho el Arcipreste de Hita sólo manifiesta diáfanamente una actitud: su voluntad de arte y su intención literaria. Ello encumbra el mérito del *Libro de buen amor,* obra de un escritor formadísimo y culto, al que no son extraños los más diversos géneros de la literatura europea, que se

propone una obra de ambición y de gran variedad y que posee un inteligente sentido del humor.

Escasos son los detalles que poseemos sobre Juan Ruiz, tal vez nacido en Alcalá de Henares, patria de Cervantes, y que fue arcipreste de Hita. Su única obra conocida es el *Libro de buen amor,* del que dio una edición en 1330 y otra, ampliada y en parte reelaborada, en 1343. Que esta segunda edición fuera redactada en la cárcel, como indican literalmente algunos versos y como creyeron los copistas de los manuscritos, puede no ser cierto, pues la cárcel de la que el autor pide a Dios que le saque es tal vez la «cárcel del mundo» en oposición a la gloria celestial. Por otro lado, contribuye a la incomprensión del sentido del *Libro de buen amor* y de la personalidad de su autor el hecho de que aquél narre una serie de experiencias amorosas en primera persona, lo que no dice nada a favor de la moralidad de un arcipreste y lo que degenera en el absurdo cuando se afirma que el protagonista se casa con una doncella. Al llegar a este punto se advierte claramente que el «yo» no equivale al autor, o sea que no nos hallamos frente a una autobiografía novelada.

Lo cierto es que el *Libro de buen amor* narra las aventuras amorosas de un galán llamado don Melón de la Huerta o Melón Ortiz (aquél desfiguración humorística y frutal de este tan corriente apellido), pero hay momentos en que por corrupción del texto o, sin duda, por cierta consciente doble intención del autor o de los juglares que difundieron su libro, parece que el héroe de las peripecias eróticas es el propio arcipreste. El libro obedece a una estructura. Como revela su título, el Arcipreste escribe fundamentalmente un «arte de amar» para uso de la burguesía castellana, al estilo de los frecuentes tratados teóricos sobre el amor que se habían compuesto para la sociedad aristocrática de las cortes y los castillos. Juan Ruiz quiere adoctrinar a los burgueses ricos de las florecientes villas castellanas en el conocimiento del amor cortés, propio de una sociedad refinada y para ello, en vez de es-

cribir un tratado teórico, como Andrés el capellán —otro clérigo que enseñaba la técnica del amor profano—, tiene la buena idea de exponer sus principios y sus doctrinas en tomo de la vida de un joven burgués castellano, don Melón, que gradualmente asciende al conocimiento de la erótica aristocrática. Desentrañando la línea argumental del *Libro de buen amor* y reduciéndolo a su trama esencial, prescindiendo de las contradicciones antes apuntadas y sin duda más aparentes que reales, podemos dividir el asunto de la obra en tres partes. En la primera se narran las aventuras amorosas en las que el héroe fracasa por inexperiencia y desconocimiento del amor cortés: don Melón es rechazado por una dama, luego pretende el amor de doña Cruz, que le es birlada por el mensajero que le envía y finalmente solicita a otra señora que lo rehúsa porque no quiere condenarse. En esta primera parte don Melón ha fracasado en sus experiencias amorosas, y en la segunda, durante el sueño, se le aparece don Amor y le da una larguísima lección en la que destacan las leyes de técnica amorosa y los preceptos de urbanidad y cortesanía y, sobre todo, la necesidad de disponer de una mensajera o tercera fiel y hábil. Adoctrinado de esta suerte don Melón emprende la conquista de una doncella llamada doña Endrina, lo cual se lleva a buen término gracias a la mediación de la vieja tercera Trotaconventos. Esta aventura concluye en boda («Doña Endrina y don Melón en uno casados son»). La tercera parte va destinada a narrar las aventuras extramatrimoniales y anecdóticas del protagonista, que ya posee la ciencia del amor. Aquí el autor ofrece un panorama diverso que pretende ser una completa visión social de las diferentes clases de mujeres susceptibles de ser conquistadas, y vemos al galán cortejar a una «apuesta dueña», a montaraces serranas, a una viuda, a una monja y a una mora. Con la muerte de Trotaconventos acaba la biografía erótica y al propio tiempo esta completa lección de amor, de la que los lectores de Juan Ruiz

pueden sacar provechosas enseñanzas y convertirse en amadores corteses.

Este arte de amar novelado, creación sólo explicable en el siglo XIV y perfectamente adecuado a un público burgués de Castilla, va estructurado con acierto, aunque sea prolijo en digresiones, y basa las doctrinas teóricas en textos más o menos directamente ovidianos *(Naso magister erat);* y la escena fundamental, los amores de don Melón con doña Endrina, los únicos que conducen al matrimonio, constituyen una elegante y hábil adaptación de la comedia elegíaca latina *Pamphilus,* escrita a finales del siglo XII por un anónimo, tal vez francés, obra de fuerte influencia de Ovidio (para la comedia elegíaca latina **véase pág. 165**).

El *Libro de buen amor* está lleno de rodeos y de episodios marginales que a veces tienen tanta importancia como la trama central, a la cual están ligados con acierto. Estas digresiones son de muy diverso estilo y de procedencias dispares, hasta tal punto que Juan Ruiz da la impresión de ofrecemos una especie de catálogo de los géneros literarios en boga en su tiempo. Pero es de advertir que estos elementos marginales aparecen por lo general en una curiosa y consciente actitud paródica. El episodio titulado batalla de don Camal y doña Cuaresma, con sus divertidas peleas entre animales terrestres y marítimos, es una fina e intencionada parodia de los cantares de gesta, cuyas fórmulas y estilo son remedados burlescamente. El *fabliau* francés es en cierto modo parodiado con el estupendo ejemplo de don Pitas Payas, pintor de Bretaña, en el cual los personajes utilizan caricaturescas expresiones francesas que deberían provocar la hilaridad del público castellano acostumbrado a oír los barbarismos de los mercaderes franceses que comerciaban en Castilla. La misma pastorela provenzal o de lengua de *oíl* es parodiada por el Arcipreste en sus cuatro *serranas,* reacción realista contra un ambiente que la literatura había hecho artificial. Finalmente, el *Libro de buen amor* está plagado de fábulas morales, procedentes del común acervo esó-

pico medieval de los *Rómulos* (**véase pág. 338**); ahora bien, es de advertir que en muchos trances estas fábulas se aducen como argumento para incitar a la inmoralidad y al pecado (como las que desarrolla Trotaconventos para convencer a la monja doña Garosa de que debe acceder a las pretensiones amorosas de su cliente), lo cual nos pone de manifiesto que Juan Ruiz, en estas ocasiones, está parodiando la fábula, ya que se creía que este género tenía una sana finalidad moral y él demuestra que se puede utilizar en el sentido más opuesto.

El arte de los goliardos influye poderosamente en Juan Ruiz, que a veces imita manifiestamente la poesía de los clérigos vagantes, de los que posee la gracia, la inteligencia picara y la despreocupación. Pero el Arcipreste tuvo el buen sentido de escribir su *Libro de buen amor* en lengua vulgar, en un castellano lleno de matices, de enjundia, abigarrado, coloquial y salpicado de expresiones populares, todo ello con una elegancia señorial y a veces con cierto énfasis culto, pues no en vano era un clérigo lleno de saber libresco y de experiencia vital. La alegría y el buen humor triunfan en este libro vario, rico, colorido e ingenioso, que parece negarse a brindamos sus últimos secretos y que entendería en su profunda esencia el público castellano que se congregaba en tomo de los juglares que lo recitarían ora con dicción maliciosa, ora con solemnidad doctrinal y no raramente con mueca burlona cuando el autor parodia los géneros literarios de moda. El *Libro de buen amor* es una de las obras literarias medievales que sin duda más pierden al ser leídas, a lo que nos vemos forzosamente obligados, pues estaba destinado a divulgarse a través de la gracia de la dicción y la expresiva mímica de los juglares. Entre el público que reía las agudezas y las maliciosas burlas de Juan Ruiz y aplaudía a los recitadores callejeros siempre habría jóvenes que escuchaban los versos del *Libro de buen amor* en actitud de grave preocupación y atentos a su doctrina: los que prescindiendo de

las bromas intentaban captar el cortesano arte de amar que en tan pintoresca envoltura les ofrecía el sabio Arcipreste.

IV

Crepúsculo del medievalismo y alba del Renacimiento

Dante

La lírica de Dante

Cuando en mayo de 1274 un niño florentino de nueve años, Dante Alighieri (1265-1321), ve por vez primera a una niña llamada Beatriz una «vida nueva» se abre en la poesía europea. En aquella fecha la poesía trovadoresca en lengua provenzal produce sus últimas manifestaciones considerables: acaba de callar la voz agria y destemplada de Peire Cardenal, y Guiraut Riquier y Cerverí compendian y resumen dos siglos de una poesía que deja sonar todavía por tierras italianas su acento extranjero; en Castilla, en torno de Alfonso el Sabio, cantor de ingenuos milagros de la Virgen, los poetas gallegoportugueses mantienen el recuerdo de una tierna lírica antiquísima; en Francia Rutebeuf da notas personales a una escuela de versos de galantería y de corte; y en la misma Italia Guido Guinizelli ha proclamado ya el nuevo estilo. A todas estas manifestaciones poéticas podemos aproximamos con agrado y con simpatía, pero nos exigen un esfuerzo de acercamiento y de comprensión, pues las escribieron hombres que no sentían ni pensaban como nosotros. Cuando el poeta florentino nos transmite en un soneto inmortal las sensaciones que le produce el saludo de Beatriz *(Tanto gentile e tanto onesta pare)* un estremecimiento se apodera de nosotros, pues no ha hecho más que manifestar en una cristalina belleza y con una autenticidad impresionante un estado de ánimo que es completamente nuestro. Algo ha vibrado como nosotros…, aunque sin duda lo cierto es que Dante ha sabido describir un sentimiento intenso y su-

til de todos los tiempos y de todos los países que nadie había acertado a encerrar en palabras hasta que él compuso aquel turbador soneto.

La poesía lírica de Dante nos ha llegado en parte suelta y en parte reunida en un libro llamado *Vida Nueva (Vita Nuova),* escrito seguramente en 1292, dos años después de muerta Beatriz, y que recoge y comenta las producciones juveniles del poeta. Dante sintió la necesidad de «explicar» en un libro que en parte tiene carácter autobiográfico (aunque indeterminado en el detalle concreto, vago y no raramente velado por la imagen y la abstracción), sus poesías juveniles, dando cuenta del trance en que fueron escritas y analizándolas en su aspecto formal. De este modo la *Vida Nueva* viene a ser una especie de superación inteligente y personal de las *razós* con que se aclaraban las alusiones de las poesías de los trovadores, por un lado, y por el otro un comento retórico y estilístico: un problema real hace que el escrito dantesco se sitúe en un plano totalmente superior al de estos dos tipos de exégesis literaria.

Nueve años después de haber conocido a Beatriz, cuando el poeta contaba dieciocho, la ve nuevamente: *questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentile donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso: e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò virtuosamente tanto, che mi parve allora vedere tutti i termini della beatitudine* [«esta maravillosa mujer me apareció vestida de color blanquísimo, en medio de dos gentiles damas de mayor edad; y pasando por una calle volvió los ojos hacia la parte donde yo muy medroso me encontraba; y por su inefable cortesía, que hoy le es recompensada en el cielo, me saludó tan recatadamente que entonces me pareció ver todos los límites de la felicidad»].

El tema del saludo, tan significativo dentro de la ideología del Stil Nuovo, toma así en la biografía sentimental y poética de

Dante un valor trascendente. Un símbolo matemático, muy caro a Dante (que será el eje de la arquitectura de la *Divina Comedia),* se advierte en esta repetición del número nueve (nueve años contaba el poeta cuando vio por vez primera a Beatriz, y nueve años después es saludado por ella y se origina su «nueva vida»), cifra que es el producto de tres, reflejo de la divina perfección significada en la Trinidad. Tras la emoción del saludo el poeta se retira a su cámara y allí, pensando en Beatriz, le sobreviene un «suave sueño»: se le presenta «un señor de pavoroso aspecto», el Amor, de cuyas palabras sólo entiende éstas: *Ego dominus tuus:* «En sus brazos me parecía ver a una persona que dormía desnuda, pero que me parecía envuelta levemente en un velo sangriento; y mirándola muy intensamente conocí que era la mujer de las salutaciones, la que el día antes se había dignado saludarme». Otro joven poeta, como Guillaume de Lorris, es llevado al amor en visión de sueños y recurre a la alegoría onírica para expresar una realidad, transfigurada en la más turbadora y desconcertante poesía. El sueño del joven Dante es el mismísimo misterio de la poesía. El Dante maduro, también a través de un sueño, nos dará una de las obras de arte más perfectas.

El poeta inicia su actividad con escritos («ciertas cositas en rima») en los que analiza y canta el amor por Beatriz, hasta tal punto su íntimo secreto, que simula que van dedicadas a otra dama, engaño que es creído por la gente; luego esta dama abandona la ciudad y Dante busca otra, que también le sirve de pantalla *(schermo)* para seguir componiendo sus versos, y esta vez lo hace con tal pasión y tal fervor que suscita la murmuración, que se ceba en menoscabo del poeta. Las habladurías llegan a oídos de Beatriz y ésta, indignada, niega al poeta lo que para él más vale: el saludo. Ésta es la primera etapa de la lírica amorosa de Dante y de la *Vida*

Nueva; el conflicto tiene un carácter decididamente cortés y podría haberse dado en la sociedad trovadoresca: la verdadera

amada escondida bajo el *senhal* de otras damas; la poesía necesita divulgarse en un ambiente, y en éste surge la maledicencia (los *lausengier* de los trovadores) y ello ofende a la dama del poeta. Pero observemos que el conflicto sentimental adquiere aquí unos esenciales rasgos de subjetividad y de drama interior, al paso que en los trovadores situaciones muy semejantes a éstas (las encontramos en Giraut de Bomelh, en Peire Vidal, en Gaucelm Faidit, etc.) siempre dan la impresión de haber sido provocadas artificialmente con la única intención de elaborarlas luego en poesía.

La primera época de la poesía de Dante (en composiciones incluidas en la *Vida Nueva* y también en otras que, por sus temas, no hallaron cabida en el libro) se encuentra bajo la influencia de los trovadores, los sicilianos y Guittone d'Arezzo, y revela cierto preciosismo retórico, empeño en lucir habilidades métricas y estróficas, excesivo intelectualismo y vinculación a géneros y temas antiguos, como el sirventés, el *plazer* provenzal (en el gracioso soneto *Guido, vorrei che tu e Lapo e io,* basado en el tema artúrico de la barca de Merlín), la excusación, etc. Estos asuntos de tradición provenzal reciben una transfusión de vida y de arte, al propio tiempo que nos aparecen contaminados de elementos del Stil Nuovo, procedentes, sobre todo, de Guido Cavalcanti.

Tras una etapa de desesperación y de desánimo producidos por la negativa del saludo, Dante, inducido por ciertas damas, decide dedicarse exclusivamente a la alabanza de Beatriz, con lo que se inicia la segunda etapa de la lírica y de la *Vida Nueva* del poeta, que se abre con la magnífica canción *Donne, ch'avete intelletto d'amore,* dirigida a aquellas damas. Con ella empiezan lo que Dante llama sus «nuevas rimas» o, como dirá años después en el *Purgatorio,* su «dolce stil novo». Beatriz es exaltada como el reflejo de Dios, que admira a ángeles y santos por su belleza y que piden al Señor que la lleve pronto a su lado, «pues al cielo sólo le falta tenerla a ella». El poeta replica que Beatriz, suma perfec-

ción, debe quedar en tierra, «pues cuando va por la calle cubre los corazones viles con un hielo que congela y aniquila todos sus pensamientos», con lo que o bien purifica o bien mata a los viles. La descripción de su belleza contrasta por su novedad y su eficacia con los ejercicios retóricos tan generales en los escritores medievales cuando pintaban la hermosura de una mujer:

Per esemplo di lei bieltà si prova.
De li occhi suoi, come ch'ella mova,
escono spirti d'amore inflammati,
che fèron li occhi a qual che allor la guati,
e passan si che'l cor ciascun retrova:
voi le vedete Amor pinto nel viso,
là 've non pote alcun mirarla fiso.

[«Se prueba la belleza con el ejemplo de ella. De sus ojos, así que los mueve, salen espíritus inflamados de amor que hieren los ojos de los que la miran y los atraviesan hasta llegar al corazón: veréis a Amor pintado en aquel rostro en el que nadie puede mirarla fijamente.»] La belleza de Beatriz es, pues, providencial y gracias a ella nos acercamos a Dios, lo que en cierto modo es una cifra y una superación genial del Stil Nuovo. La consecuencia de este concepto y de esta dirección literaria aparece en el soneto que sigue a esta canción, el cual empieza, significativamente: *Amor e'l cor gentil sono una cosa.*

Muere el padre de Beatriz, Dante sufre una enfermedad y ello le provoca la obsesión de la muerte de la amada, y la angustia y el delirio que le producen este presentimiento se traducen en un sueño impresionante, relatado en una canción:

Poi vide cose dubitose molte,
nel vano imaginare ov'io entrai;
ed esser mi parea non so in qual loco,
e veder donne andar per via disciolte,

qual lagrimando, e qual traendo guai
che de tristizia saettavan foco.
Poi mi parve vedere a poco a poco
turbar lo sole e apparir la stella,
e pianger elli ed ella;
cader li augelli volando per l'âre,
e la terra tremare;
ed omo apparve scolorito e fioco,
dicendomi: Che fai? non sai novella?
Moría è la donna tua, ch'era sì bella.

[«Luego vi cosas muy espantosas en el vano desvarío en que entré: me parecía estar no sé en qué lugar y ver mujeres desceñidas por la calle, cuál llorando, cuál lanzando gritos que asaeteaban fuego de tristeza. Luego me pareció ver que poco a poco se enturbiaba el sol, aparecían las estrellas y lloraban, que los pájaros caían volando por el aire y que la tierra temblaba. Un hombre descolorido y macilento se me apareció y me dijo: ¿Qué haces? ¿No sabes la noticia? Ha muerto tu dama, que era tan hermosa.»]

La tercera etapa de la *Vida Nueva* se inicia con la muerte de Beatriz (año 1290), presentida en los delirios del poeta: «El Señor de la justicia llamó a esta gentilísima para glorificarse bajo la enseña de aquella reina bendita Virgen María, cuyo nombre fue reverenciado grandemente en las palabras de esta dichosa Beatriz». El poeta expresa su dolor en algunas canciones y sonetos, en los que el sentimiento tiene una autenticidad que en vano buscaríamos en los plantos de los poetas anteriores. La prosa de la *Vida Nueva* analiza este dolor y nos ofrece un documento en viva entraña, en el que contienden la desesperación y la fe, la pérdida de la mujer querida y la gloria de que ya disfruta. Un detalle concreto y tangible carga aún más la intensidad del sentimiento: una dama gentil, hermosa y joven, «de color pálido, casi

como de amor», contempla desde su ventana el dolor del poeta y se compadece de él, lo cual multiplica al principio la pena, pero después consuela al triste y lo sume en una pugna interna que corta valientemente decidiendo entregarse totalmente al recuerdo de Beatriz y maldiciendo a sus ojos, que durante un momento dejaron de llorarla. Mientras Beatriz vivió su realidad estuvo alejada del poeta; al morir los recuerdos se organizan y se concretan y lo vago y fugitivo adquiere dimensiones en la gloria celestial de la dama y el suspiro del poeta «atraviesa la esfera del empíreo», como dice en el último poema de la *Vida Nueva*. «Después de este soneto se me apareció una maravillosa visión, en la cual vi cosas que me hicieron formar el propósito de no hablar más de esta bienaventurada [Beatriz] hasta tanto que pueda tratar más dignamente de ella… de la que espero decir lo que jamás fue dicho de ninguna.» Así se cierra el primer diario espiritual de un poeta moderno, el primer análisis de un profundo sentimiento, que nos llega con toda su intimidad a pesar de la casuística, de los comentos retóricos y de las alegorías y visiones en sueño. Una gran visión en sueño, jamás no dicha, nos promete Dante, que con la *Comedia* nos llevará al paraíso de Beatriz.

La *Vida Nueva* es obra de juventud; el *Convivio* («banquete»), escrito por Dante entre 1304 y 1307, años azarosos de destierro, es obra de madurez. Doctrinas científicas y morales se exponen en forma de comentario a canciones escritas por el mismo poeta que son los «manjares» de este banquete, de los cuales el «pan» es el comentario en prosa, llevado a cabo con mayor amplitud y sistema que en la *Vida Nueva* y con una grave sensatez y prolija erudición que sustituyen el juvenil sentimiento de la primera obra. La dama cantada en estas canciones no es Beatriz, a la que le llevó el amor, sino la Filosofía, a la que le ha llevado la ciencia.

Un buen número de poesías ocasionales, no enlazadas al tema de Beatriz, completan el repertorio de la lírica de Dante conservada, en el cual hay algunas piezas de dudosa atribución (como

cierta canción trilingüe: en italiano, provenzal y latín, fantasía ya cultivada por Raimbaut de Vaqueiras y otros trovadores). No faltan las poesías de tipo injurioso, como el debate entre nuestro autor y Forese Donati, las sencillas baladas, las complicaciones técnicas (como la sextina en la que Dante rivaliza con su admirado Arnaut Daniel y transmite este rompecabezas métrico a la poesía posterior), y finalmente el grupo de las llamadas *rime petrose,* en las que canta la pasión que le despertó una hermosa mujer, dura como una piedra, y que son poesías artificiosas y realistas, en las que con un áspero vigor se deja transparentar un amor que parece tormentoso.

Dante, gran admirador de los clásicos y experto en el manejo del latín, escribió en la lengua sabia varias epístolas, su tratado *De vulgari eloquentia,* personalísima interpretación de aspectos de estilística y retórica, otro sobre *De Monarchia,* de asunto político, una especie de ensayo científico sobre el agua y la tierra y finalmente dos églogas en verso hexámetro. Éstas fueron compuestas en los últimos años de su vida, cuando su fama era ya inmensa y en respuesta a otras tantas de su amigo Giovanni del Virgilio. Dante emplea un estilo, una terminología y un paisaje virgilianos, con claras alusiones a personas y hechos contemporáneos y da una bella muestra de su dominio de la poesía latina.

La «Divina Comedia»

Iniciada hacia 1307 y concluida sin duda antes de 1319, la *Divina Comedia* es un poema en el que Dante nos relata un imaginario viaje suyo a los tres reinos de ultratumba, realizado a sus treinta y cinco años («la mitad del camino de la vida»). El poeta Virgilio acompaña a Dante en su viaje por el infierno y el purgatorio; Beatriz lo guía por el paraíso hasta contemplar la Trinidad. El viaje se imagina realizado en una semana, que empieza la noche del jueves santo, 7 de abril, y se acaba el jueves después de Pascua, día 14, en el año 1300, en el cual por vez primera se ce-

lebró el santo jubileo, que revistió gran solemnidad y atrajo gran concurso de romeros.

El poema está escrito en tercetos de endecasílabos y va dividido en tres grandes partes: *Infierno* (4720 versos), *Purgatorio* (4755) y *Paraíso* (4758), cada una de las cuales se compone de 33 cantos, con la adición de uno, introductorio, a la cabeza de la primera, lo que en total hace 100 cantos. Todo ello está perfectamente calculado y tiene un sentido matemático y simbólico: el número 3, símbolo de la Trinidad, constituye la medula de la arquitectura del poema (escrito en *tercetos,* en *tres* partes de *treinta y tres* cantos cada uno). Ello da una perfecta simetría a la obra, cada una de cuyas partes acaba con la palabra *stelle,* «estrellas». Se trata, pues, de un poema cuya forma parece trazada a compás, matemáticamente resuelta y vinculada a una unidad de plan y de concepción que no ofrece el más pequeño fallo. Este prodigio estructural puede parecer ingenuo o innecesario, pero no lo es porque da forma a otra perfecta unidad interna y simbólica que exige una estructura externa sabiamente organizada. La unidad formal de la *Divina Comedia* no se aprehende durante la lectura del poema; se advierte cuando se considera éste desde lejos y en su conjunto orgánico, y entonces se comprende que lo que a primera vista parece sólo un prurito sistematizador es un monumental recurso estilístico, eficiente, necesario y bellísimo.

El poema fue titulado por Dante *Comedia (Commedia),* porque, como él mismo aclaró en una epístola, «si nos fijamos en la materia, al principio es horrible y fétida, ya que es el infierno; al final próspera, deseable y agradable, porque es el paraíso» y también porque está escrita en «el lenguaje vulgar en el cual hablan incluso las mujeres», en oposición a la lengua sabia, el latín, y de acuerdo con los tres géneros literarios de las retóricas medievales: el grave o trágico, el mediocre o cómico y el humilde o elegiaco. La *Comedia* fue calificada incidentalmente por Boccaccio

de *divina,* y a partir de la edición veneciana de 1555 se denominó al poema *Divina Comedia*.

El asunto material de la *Comedia,* o sea el viaje de un hombre a ultratumba antes de su muerte, no es nuevo y tiene precedentes en casi todas las literaturas, incluso en las más alejadas de nuestra cultura. En las célticas se encuentran varias obras que relatan viajes al más allá: países maravillosos, tierras encantadas, periplos a regiones de misterio y, finalmente, visiones de las bienandanzas del paraíso y de las torturas del infierno, en las que mitos paganos se mezclan con ideas cristianas. La *Visión de Tundal* y las leyendas del *Purgatorio de San Patricio* circulaban profusamente en latín y en versiones vulgares en tiempos de Dante. Numerosas visiones cristianas en latín narraban viajes a ultratumba y describían con detalle y realismo las penas de los condenados, a veces con notas grotescas, y la felicidad de los justos, todo ello en una clara actitud moralizadora; al siglo XI pertenece cierta *Visión de San Pablo,* a que Dante hace mención en el *Infierno*; al XII, una *Visión de fray Alberico de Montecassino,* que se finge llevado a ultratumba por San Pedro; a la segunda mitad del XIII, el poema de Giacomino da Verona *Babilonia, ciudad infernal (De Babilonia, civitate infernali),* etc. En obras de este tipo se da siempre una especie de estructura material del infierno, y en este sentido la obra que más parece aproximarse a la topografía de ultratumba de Dante es la *Escala de Mahoma,* reunión de tradiciones escatológicas árabes sobre la leyenda del viaje de Mahoma al infierno y al cielo, que se vertió al castellano en 1263 y de éste al latín y al francés por Bonaventura da Siena (**véase pág. 333**).

Las leyendas de ultratumba célticas y cristianas constituían un género de gran boga en la Edad Media (recuérdese la traducción del *Purgatorio de San Patricio* en verso francés por María de Francia; **véase pág. 206**), y sería un error creer que Dante no las conociera. Es posible y verosímil, también, que para la estructura más material del infierno y del paraíso tuviera presente la *Escala*

de Mahoma, cuyas versiones se verificaron en Toledo en tiempos en que allí residía su maestro Brunetto Latini. Pero todo ello sólo contribuyó en detalles más o menos numerosos o concretos: la única fuente auténtica, consciente y decisiva en el viaje del poeta al trasmundo es el descenso de Eneas a los infiernos en el canto sexto de la *Eneida.* Es Virgilio quien guía a Dante por el infierno y por el purgatorio: el mismo Virgilio que llevó a Eneas al Orco y que siempre constituyó un modelo superior para Dante, un ideal estético y nacional, hasta tal punto que, en una época de profundo tomismo, lo convirtió en la personificación alegórica de la razón humana. Sin las leyendas escatológicas célticas, latinas medievales y mahometanas la *Divina Comedia* tal vez sería algo distinta; sin la *Eneida* sería muy diferente, si es que hubiese llegado a existir.

Pero hay que advertir que el Virgilio que acompaña a Dante en su peregrinación por el infierno y el purgatorio no es el Virgilio auténtico, aquel del cual poseemos una imagen justa desde los tiempos del humanismo. El Virgilio de la *Divina Comedia* es todavía el Virgilio deformado de la Edad Media: educador, maestro de retórica, astrólogo, constructor de obras mágicas y profeta del cristianismo. El Virgilio que acompaña a Dante lo sabe todo, puede darle razón de la complicada cosmología del trasmundo, aclararle todas sus dudas, explicarle lo más sutil o sorprendente; tiene cierto poder sobre los diablos y domina los monstruos infernales.

Como el *Román de la rose,* la *Divina Comedia* es visión y alegoría, íntimamente unidas y encauzadas hacia una enseñanza superior y trascendente: Guillaume de Lorris quiere instruir a los caballeros en el arte de amar; Dante quiere instruir a los hombres en el arte de salvar el alma. Así como en la obra francesa lo abstracto simboliza a lo concreto, en la obra italiana lo concreto se vinculará en una enorme máquina alegórica y lo individual será

el símbolo de lo general, para llegar a una meta que no admite mayor elevación: el conocimiento espiritual de Dios.

La *Comedia* está cargada de sentidos ocultos que se atraviesan alegóricamente a lo largo de todo el poema sin entorpecimientos ni hiatos. Es cierto que constituye una visión general del otro mundo concebida como visión de salvación, pero al propio tiempo toda ella es una alegoría de éste y finalmente del alma humana. Para contemplar el infierno y el purgatorio al viajero del trasmundo le basta la razón; para contemplar el paraíso necesita de la gracia. El viajero, o sea el mismo Dante, simboliza el alma que ha emprendido el camino de la redención y que es guiada primero por la razón (Virgilio), luego por la gracia (Beatriz), y su viajar dura siete días, los mismos de la Creación. Lo general, pues, se aplica a lo particular e individual, pero aquello es también, evidentemente, el fruto de una experiencia subjetiva intelectual vivida por Dante y convertida en una grandiosa metáfora continuada. Dante cree firmemente en la verdad revelada y no duda de que todos sus lectores estén en la misma situación intelectual. Por esto la alegoría es diáfana para todo cristiano en su concepción general, aunque presente serios y discutidos problemas en sus estadios parciales o episódicos, como ocurre en ciertos pasajes en los que por falta de documentación histórica puede haber dificultad en el entendimiento de determinadas individualizaciones de vicios o virtudes.

El primer canto del *Infierno,* introductorio a todo el poema, nos presenta a Dante cuando, perdido en la selva del mal y asaltado por las fieras de los vicios, encuentra a Virgilio, que emprende la tarea de guiarle. El infierno es un abismo en forma de embudo o de cono invertido que se va estrechando gradualmente, dividido en nueve galerías o círculos en los cuales sufren su castigo los condenados, menos en el primero que, reservado al limbo, alberga almas sin pena ni conocimiento de Dios, inocentes sin fe. Los condenados están distribuidos de acuerdo con las

tres malas disposiciones aristotélicas: incontinencia, malicia y bestialidad, y las culpas empeoran conforme se desciende hacia el fondo, en el que está Lucifer. Los viajeros cruzan el río Aqueronte en la mitológica barca de Carón y tras visitar el limbo pasan a los círculos de lujuriosos (famoso pasaje de Francesca de Rimini y Paolo Malatesta), de los golosos, de los avaros y pródigos, de los iracundos y perezosos, atraviesan la laguna Estigia y entran en la ciudad de Dite, en cuyos muros penan los herejes (episodio de Farinata degli Uberti, uno de los jefes del partido gibelino). La ciudad de Dite está dividida en dos partes: en la primera penan los violentos (episodio de Brunetto Latini, maestro de Dante) y en la segunda, llamada *Malebolge* y subdividida en diez fosos, se hallan los seductores, aduladores, simoníacos, adivinos, malversadores del caudal público, hipócritas, ladrones, malos consejeros (episodio de Ulises), los sembradores de discordia (episodio de Bertrán de Born) y los falsarios. La ciudad de Dite se acaba con el pozo de los gigantes, y Anteo los conduce al último círculo, destinado a los traidores (episodio del conde Ugolino), y en el fondo de todo ven a Lucifer, hundido medio cuerpo en el hielo, monstruo con tres rostros y que con cada boca tritura a un pecador: Bruto, Casio y Judas, traidores al imperio y a la religión.

Virgilio, llevando colgado de su cuello a Dante, se desliza hasta el centro de la tierra y llegan al purgatorio. Este, situado al extremo opuesto del infierno, es una especie de gran montaña colocada en el centro del hemisferio austral. Concepto fundamentalmente cristiano, en el que no encajan ni la mitología ni la filosofía antigua, va dividido en siete círculos, uno para cada pecado capital, cuya gravedad disminuye conforme se asciende. De abajo arriba está habitado por los que han tendido al mal bajo apariencia de bien: soberbios, envidiosos e iracundos, y por los que han desmesurado injustamente el bien: perezosos, avariciosos y pródigos, gulosos y lujuriosos. Príncipes no adversos a las ideas

políticas del autor, sus poetas predilectos y sus mejores amigos se hallan purgando sus penas con la esperanza de la gloria y departen amigablemente con el visitante (episodios de los trovadores Sordello y Arnaut Daniel, del poeta de la escuela siciliana Bonagiunta Orbicciani, del épico latino Estacio). En el extremo superior del purgatorio hallan el paraíso terrenal, donde el hombre fue creado, lugar de la tierra más próximo al cielo. Allí encuentran a una doncella de singular belleza, Matilde, símbolo de la sabiduría de los libros sagrados, y tras una procesión que representa la historia de la Iglesia aparece Beatriz, y Virgilio desaparece.

El paraíso, situado en torno de la tierra, más allá de las esferas del aire y del fuego, está formado por nueve cielos móviles y el empíreo fijo. Siete de los cielos corresponden a los planetas y los dos últimos a las estrellas fijas y al primer móvil. Los conceptos de la astronomía de Ptolomeo permiten a Dante una maravillosa visión poética del reino de los justos. Los espíritus de los que no cumplieron sus votos ocupan el cielo más bajo (el de la Luna) y les siguen los de los laboriosos (Mercurio), de los amantes (Venus, donde se encuentra el trovador Folquet de Marselha), de los sabios (el Sol, diálogo con Santo Tomás), de los militantes o mártires de la fe (Marte), de los que administraron recta justicia (Júpiter), de los contemplativos (Saturno) y en el cielo de las estrellas fijas Dante es interrogado por San Pedro sobre la Fe, por Santiago sobre la Esperanza y por San Juan sobre la Caridad, y escuchando un himno de gloria cantado por todo el paraíso, Dante y Beatriz ascienden al cielo del primer móvil, donde presencian el triunfo de los ángeles y tienen una lejana visión de Dios. En el empíreo Dante contempla la mística Rosa, dentro de la cual en fulgentes aspectos corpóreos ve a los bienaventurados. San Bernardo ilustra a Dante sobre la disposición del paraíso, le hace escuchar una oración a María y le guía en la visión suprema de Dios Uno y Trino, circundado de nueve coros de ángeles.

Esta maravillosa concepción alegórico-religiosa, múltiple y varia en sus numerosos detalles, abarcadora del universo, sistemática, simétrica, mantenida siempre en una estructura matemática, rebosante de metáforas y de símbolos, es un mar de poesía. Los versos, ora contundentes y rudos, ora delicados y suaves, siempre precisos y cargados de intención y matices, constituyen la más bella manifestación que ha logrado jamás la lengua italiana.

En el infierno se siente la vida con una intensidad hasta entonces no escrita. Las almas de los condenados que recuerdan la luz, la naturaleza, la familia, los ríos y las montañas de la patria, los bienes, nos sacuden y nos hacen preciosos los valores de la tierra, vista desde tan lejos, desde tanto dolor y sin ninguna esperanza. Un mundo idílico e irreal nos ofrece el purgatorio, lleno de gente inteligente que habla de poesía, que sólo ha conservado lo bueno y lo bello de este mundo y espera la gloria del otro. El paraíso es el reino de la paz y de la filosofía, el ideal de la gran inteligencia de Dante, sabio y cristiano; su topografía es un prodigio de ciencia, sus moradores dechados de elocuencia y de seguro razonamiento, y por encima de todo es el reino del amor, al que el poeta sólo pudo llegar de la mano de Beatriz y de San Bernardo, el tratadista del amor de Dios.

Elementos concretos, particulares e inmediatos a la cultura y al ambiente de Dante trascienden en la universalidad de la concepción de la *Comedia*. El infierno está lleno de elementos procedentes de la pagana mitología clásica, desde la barca de Carón hasta la laguna Estigia, que proclaman claramente su ascendencia virgiliana. El mundo pagano, en sus mitos, en sus sabios y en su historia, tanto en lo poético como en lo real, se armoniza perfectamente con el mundo cristiano y con la verdad. El mundo de los libros que Dante leía y estudiaba con tanto deleite toma vida en su poema, se hace carne y símbolo y se interfiere con aquel otro mundo real y tangible de la Italia contemporánea. Al lado

de personajes mitológicos y de la antigüedad clásica, al lado de figuras del Antiguo y Nuevo Testamento, pululan los contemporáneos del poeta: sus amigos, sus enemigos. El lector de la *Divina Comedia* debe conocer tan bien la antigüedad como la política interna de Italia y de Florencia a finales del XIII. Dante realiza su viaje a ultratumba mientras a su alrededor están desatadas las pasiones, los odios y la cruel lucha política, cuyas consecuencias él sufre con dureza. El ambiente del escritor irrumpe en el poema y le da un acertado tono de pasión, humanidad, fuerza y hasta, si se quiere, de arbitrariedad. Al fin y al cabo, si los contemporáneos de Dante, amigos o enemigos, pueden hallarse mezclados con personajes mitológicos o pretéritos, es porque en el trasmundo no existe tiempo y todos ellos se hallan sumidos en la eternidad, en la cual toda la humanidad ha de confundirse. Un ideal político superior, fuertemente sentido en tiempos de rivalidad entre el Papa y el Emperador y de una Italia sin cohesión, preside la concepción de la *Divina Comedia,* en la cual tiene perfecta entrada un principio de carácter decisivo y permanente, como es la ideología política de Dante.

Al acabar la *Vida Nueva,* allá por sus años juveniles, Dante prometió que diría de Beatriz «lo que jamás fue dicho de ninguna». Esta mujer es la guía de toda la obra del poeta, hasta el punto de convertirse en la gracia y llevar su alma a presencia de Dios. En el proceso de idealización de la mujer en los poetas medievales (señora suprema para los trovadores, ángel para los stilnovisti) Dante ha llegado al último extremo posible. Los dos guías que conducen al poeta por ultratumba cifran el sentido de la obra de Dante, dentro del símbolo que les da en la *Comedia*. A Virgilio, la razón, llega a través del estudio, y a ello debe su estilo bello; a Beatriz, la gracia, llega a través del amor, y a ello debe su estilo sagrado. Si hay algún escritor al que se le pueda dar exclusivamente el nombre de «poeta cristiano» éste es Dante Alighieri. Pero también es el primer escritor moderno y gracias a su

obra la literatura se ha convertido en un documento entrañablemente humano, como lo demuestra la *Vida Nueva,* primer diario sentimental de la historia, y altamente divino, como proclama la *Comedia*.

Petrarca

El escritor latino

El notario ser Petracco, deseoso de que su hijo Francesco llegara a ser un buen abogado, le puso en sus manos las obras de Cicerón como modelo de oratoria jurídica. En la mente del niño se realizó un milagro y sus ojos infantiles, frente a los escritos del gran orador, vieron lo que hacía siglos que la humanidad no había acertado a distinguir: una prosa bellísima, un puro arte de bien decir y el legado espiritual de un romano. De esta suerte Francesco Petrarca (1304-1374) rompía toda una tradición cultural e iniciaba una revolución literaria consistente en trasladarse espiritualmente a trece siglos antes. Años después escribirá Petrarca: «Quisiera haber nacido en otro tiempo; éste intento olvidarlo completamente y vivo con el espíritu en medio de los antiguos». Efectivamente, el gran escritor de Arezzo se construirá un mundo artificial y lejano a base de lecturas; bibliófilo en el más noble sentido de la palabra, los libros de su rica biblioteca se convertirán en sus mejores amigos, en primer lugar los de Cicerón, Virgilio, Tito Livio, Horacio y San Agustín, que leerá y releerá sin descanso, y abrazará su precioso manuscrito de Homero con lágrimas en los ojos porque no puede entender la lengua griega y el excelso poeta es mudo para él. Los grandes autores de la antigüedad latina palpitan al lado de Petrarca, son sus maestros de vida y de arte y sus más entrañables amigos, hasta tal punto que el poeta italiano les escribirá cartas descubriéndoles sus afanes y sus preocupaciones. Realmente, Petrarca puede cartearse con Ci-

cerón porque es el primer hombre moderno que vive cerca de él, que piensa como él y que escribe como él.

Hasta Petrarca el escritor medieval se había acercado a los clásicos en demanda de una enseñanza histórica o filosófica; Virgilio informaba sobre los orígenes de Roma, Cicerón era un modelo de oratoria jurídica y una enciclopedia del pensamiento de la antigüedad, Horacio interesaba por su preceptiva y por sus máximas. Hasta Petrarca se puede seguir una línea en la actitud del escritor, línea que recoge la tradición clásica y la va continuando sin interrupción y sin romper una generación con el legado que le transmite la anterior. La misma *Comedia* de Dante, genial y personalísima, se halla al final de esta línea, pero no la quiebra. Petrarca rompe con la tradición y da un salto hacia atrás que lo coloca en plena Roma clásica. Este salto se verifica gracias a una extraordinaria intuición nacida de una especial sensibilidad que le permite ver en los autores antiguos la pura belleza literaria: para él Cicerón será el prosista y Virgilio será el poeta y cuando escriba en prosa seguirá el modelo del primero y cuando componga versos latinos tendrá los del segundo por falsilla.

Haciéndose antiguo, Petrarca se convirtió en un hombre moderno y en cierto modo en un revolucionario. Sus contemporáneos se escandalizaban de que no sintiera ningún entusiasmo por la *Divina Comedia,* y a pesar de su buena predisposición hacia su cordial amigo Boccaccio, hojeó el *Decamerón* con indiferencia, le aburrió su lectura y se prendó únicamente de la más insulsa de sus novelas. Esta incomprensión de las dos máximas creaciones de la literatura italiana no merma la sensibilidad estética de Petrarca. Su mundo artístico es otro y su actitud literaria es muy distinta. El arte de Petrarca se fundamenta en el cultivo consciente e intencionado del latín clásico como expresión perfecta de la prosa y del verso. La obra latina de nuestro escritor, extensísima y para él de mucho mayor alcance que sus rimas en italiano, es en principio la obra de un inteligente erudito. Petrarca

escribe el latín con una perfección gramatical y estilística que en ocasiones nada tiene que envidiar a sus modelos clásicos. Su oficio y su buen gusto de escritor parten de esta artificial y cultísima imitación de la prosa y el verso de los mejores escritores latinos, asimilados con amor, entendidos con inteligencia y vividos en toda su intensidad. El latín de Petrarca es una especie de *pasticcio* de Cicerón y de Virgilio, pero este *pasticcio* cobra vigor y personalidad por su limpidez y porque responde a una sinceridad estética, no a una fría actitud arqueológica y pedante. En una de sus epístolas, tratando precisamente de Virgilio, expone Petrarca sus ideas sobre la imitación de los clásicos: «El imitador ha de procurar —escribe— ser parecido, no igual, y el parecido ha de ser no como el que hay entre el original y la copia, que cuanto más se le asemeja más es de alabar, sino como el que hay entre el padre y el hijo. Entre ellos, aunque exista mucha diversidad en el aspecto, hay siempre cierta sombra, lo que nuestros pintores llaman "aire", que se revela sobre todo en el rostro y en los ojos, que es lo que produce una semejanza que nos hace que, así que vemos al hijo, recordemos al padre, aunque si después procedemos a un examen detallado todo se nos muestre diverso; pero hay entre ellos algo oculto que produce aquel efecto».

Las colecciones de *Epístolas* latinas de Petrarca, unas en prosa y otras métricas, constituyen un precioso documento de la vida y los afanes de un escritor y un testimonio impresionante de vida espiritual. Entre ellas destacan las *Epístolas familiares (Rerum familiarum),* imitadas de las de Cicerón —que descubrió el mismo Petrarca—, al cual van dirigidas entrañablemente algunas. Es famosa una de las epístolas familiares de Petrarca en la que describe su ascensión al Monte Ventoso, la más alta cumbre de los Alpes del Delfinado, magnífica manifestación de sentimiento sublime de la naturaleza.

Virgilio y Tito Livio son los modelos de *África,* poema épico en hexámetros latinos en que Petrarca cifraba su gloria como es-

critor. Ya en la antigüedad Silio Itálico había escrito un poema heroico, las *Púnicas,* sobre las guerras entre Roma y Cartago, pero tal obra era desconocida a Petrarca porque todavía no se había descubierto. El *África* tiene por tema la segunda guerra púnica y es en sus núcleos históricos esenciales una especie de traslado del relato de Tito Livio a versos virgilianos: el gran historiador le brinda la materia y el gran poeta la forma. En un latín majestuoso, todo él resonante de la *Eneida,* Petrarca se impone la tarea de escribir la epopeya nacional de Roma circunscrita al triunfo de Escipión, héroe valeroso, prudente y culto, aunque desdibujado por su misma perfección de paradigma, sobre los bárbaros cartagineses. El *África* es un exaltado canto a la romanidad escrito en momentos en que Italia está fraccionada y dividida en luchas civiles y cuando otros bárbaros, en el norte africano y en el próximo oriente, luchan contra la cristiandad. En el poema de Petrarca, perfecta reconstrucción arqueológica, que podría haber sido escrito en el siglo de Augusto, la futura Roma cristiana es insinuada en sueños y profecías y Cristo es mencionado en la invocación inicial, virgilianísima, juntamente con las musas. En esta epopeya refleja, pura reelaboración del arte clásico, el poeta moderno irrumpe en un pasaje en que su propia pasión se inmiscuye en el relato de aquellas guerras pretéritas: los dramáticos amores de Sofonisba y Masinisa basados en la íntima experiencia del doloroso amor del poeta por Laura.

El cristiano y el enamorado de Laura no puede vivir siempre en el paganismo clásico y alejado de la realidad de su circunstancia. Con acierto se acostumbra decir que el libro más humano del primer Renacimiento es un breve escrito en prosa latina de Petrarca, el *Secreto (De secreto conflictu curarum mearum),* testimonio de una profunda crisis interior del poeta, escrito entre 1353 y 1358, unos diez años después de la muerte de Laura pero narrando un sueño que el autor finge que tuvo cuando aquélla todavía vivía. La obra consiste en un diálogo que, frente a la Ver-

dad personificada, sostiene el poeta con otro de sus autores predilectos, San Agustín. El pensamiento cristiano entra de lleno en este singular y desazonado libro escrito en un límpido y purísimo latín, en el que San Agustín habla en una lengua más clásica que la que realmente escribía el propio santo africano. Petrarca aparece con toda su humanidad: el desánimo y la irresolución en sus propósitos, su temor ante el pecado, contra el que pierde la esperanza de poder luchar, la limitación de sus fuerzas sin el auxilio divino, la miseria de su vida y su debilidad frente a las tentaciones. El poeta va analizando su intimidad y se nos presenta desnudo en sus flaquezas y conflictos intelectuales y San Agustín lo amonesta, lo aconseja y lo reprende. Petrarca sólo podía confesarse ante el obispo cristiano que admiraba a Cicerón tanto como él. San Agustín recrimina a Petrarca su amor por Laura y le aconseja olvidarla y no escribir más sobre ella. El poeta defiende su amor con términos y conceptos que ilustran su cancionero italiano: «En mi caso se trata de una mujer que, libre la mente de pensamientos terrenos, sólo arde en deseos celestiales; en su semblante hay luz de luz divina, es inmaculada y espejo de honestidad… ¿Cómo puedes pretender que olvide y deje de amar a la que me sacó de la multitud vulgar, se hizo guía de mis pasos, dio fuerza a mi torpe ingenio y elevó mi espíritu a una vida nueva?». En efecto, el *Secreto,* desgarrado análisis de lo más caro a Petrarca, ascética renunciación a todo lo que él sabe perfectamente que le hizo grande, es una especie de contrapartida a la *Vida Nueva* de Dante y como ésta un texto capital de introspección y de vocación literaria. En lengua latina, sin dejar de mirarse en el espejo de los clásicos, Petrarca se nos entrega en el *Secreto,* más aún que en el Cancionero en lengua vulgar. Vemos ahora que todo el ciceronismo y todo el virgilianismo, toda la máquina de un artificial mundo clásico maravillosamente reconstruido e íntimamente sentido, no pasaban de ser una actitud estética y a veces nostálgicamente patriótica. El profundo cristiano y el enamora-

do de Laura han roto el artificio estético en este breve y turbador *Secreto* que tan bien nos encamina hacia el *Cancionero*.

El poeta italiano

Trescientas sesenta y seis poesías (la mayoría de ellas sonetos, veintinueve canciones y otras pocas composiciones de diversa estructura) constituyen el *Cancionero (Canzoniere)* italiano de Petrarca, producto de un trabajo lírico realizado durante unos treinta años y que el poeta consideraba como *nugellae,* obrillas insignificantes, y que reunió bajo el significativo título latino de *Rerum vulgarium fragmenta* («Fragmentos de las cosas en vulgar»). Petrarca vivió convencido de la excelencia de su arte y de que su nombre sería famoso en el futuro; pero, equivocadamente, suponía que su fama se debería a sus obras en latín, las cuales tuvieron una resonancia bastante considerable durante dos siglos, y hoy sólo son leídas por los eruditos. Fueron precisamente sus poesías en italiano las que hicieron que Petrarca tuviera seguidores en la lírica de toda Europa y que su voz llegue todavía hasta nosotros y nos haga partícipes de sus sentimientos, de su delicadeza y de su pasión. La mayoría de las composiciones del *Cancionero* celebran a una mujer que el poeta llama Laura, que es cantada durante su vida y después de su muerte, por lo que comúnmente el libro se divide en dos partes: poesías en vida de Laura y poesías en muerte de Laura.

¿Quién era esta dama? Los contemporáneos del poeta llegaron a suponer que se trataba de una mera ficción poética, de un artificio creado para un simple ejercicio literario. Petrarca, en una de sus *Epístolas familiares,* se opone terminantemente a esta suposición: «Nadie finge durante tanto tiempo sin gran trabajo; y afanarse de esta suerte, sin razón, sólo para ser tenido por loco, es el colmo de la locura». En el *Secreto* ya vimos que el poeta hace claras referencias al amor a la dama que canta en sus versos, pero donde nos da la más concreta noticia sobre su personalidad es en una impresionante nota autógrafa inserta en uno de sus preciosos

manuscritos de Virgilio, su poeta favorito: «Laura, ilustre por sus virtudes y en mis versos largamente celebrada, apareció por vez primera ante mis ojos al principio de mi adolescencia, en el año del Señor 1327, el día sexto del mes de abril, en la iglesia de Santa Clara de Aviñón, por la mañana; y en la misma ciudad, en el mismo mes de abril, en el mismo día sexto y en la misma hora matutina, pero en el año 1348, de esta luz aquella luz fue arrebatada, encontrándome yo casualmente en Verona ignorante, ¡desdichado de mí!, de mi desgracia. La triste noticia, comunicada por carta de mi amigo Ludovico, me llegó a Parma el mismo año el 19 de mayo por la mañana. Aquel cuerpo castísimo y bellísimo fue enterrado en el cementerio de los Frailes Menores el mismo día de la muerte, por la tarde. Estoy convencido de que su alma habrá vuelto (como del Africano dice Séneca) al cielo, de donde había venido. Para dolorosa memoria del hecho, amarga y dulce al mismo tiempo, escribí estas palabras precisamente en este lugar que con tanta frecuencia se ofrece a mis ojos».

Todo ello prueba la realidad de una mujer de carne y hueso inspiradora de la poesía de Petrarca. Esta mujer ha sido identificada con varias damas de que se tiene noticia, y entre las diversas candidatas se suele dar preferencia a Laura de Noves, esposa de Hugo de Sade, aunque también se han esgrimido argumentos a favor de Laura de Sabran, Laura de Chibau, Laura Colonna, etc. Es muy verosímil que la dama real cantada por Petrarca no se llamara Laura, y que este nombre fuera un seudónimo poético, como el *senhal* de los trovadores. El que la real inspiradora fuera una dama casada y que Petrarca fuera clérigo aconsejaban la discreción velando el nombre de la mujer con un seudónimo.

Dos motivos poéticos, frecuentes en el *Cancionero,* corroboran esta última suposición. En buen número de poesías Laura es identificada con el laurel *(lauro* en italiano), metáfora con que Petrarca (que en 1341 fue coronado en Roma con una corona de laurel, que cristianamente depositó sobre el sepulcro de San Pe-

dro) expresa la gloria poética. Pero en ello se interfiere un mito ovidiano, el de la ninfa Dafne que, perseguida por Apolo, se convirtió en laurel. La mujer amada, a la que no le es dado llegar, se le convierte a Petrarca en poesía, el único residuo válido de su amor. Hay, pues, en el nombre de Laura una gama infinita de posibilidades poéticas para un escritor tan imbuido por los clásicos y tan familiarizado con las fábulas mitológicas. Pero al propio tiempo, y como ya dejamos anotado en su lugar (**véase pág. 248**), Petrarca, igual que Dante, siente una profunda admiración por Arnaut Daniel, el más afiligranado y sutil de los trovadores provenzales, y ya reparamos que en las canciones de éste hay la escondida obsesión del nombre Laura. Una feliz convergencia, cargada de significado cultural, une en el nombre Laura la poesía clásica y la románica en los versos de Petrarca, clásico y románico a su vez.

Ya vimos antes, al tratar del *Secreta,* que Petrarca nos ha transmitido el documento de sus angustias y de su carácter irresoluto, lo cual nos sitúa frente a un poeta sensible a su propia alma, que se analiza y se descubre hasta poner de manifiesto al hombre, sin símbolos ni abstracciones teológicas. Su *Cancionero* es en cierto modo la historia de sus contradicciones, y lo es precisamente por su sinceridad y por traducir en todo momento un estado del alma, una preocupación o una tortura intelectual. Es el dietario de un amor real por una dama real, aunque alejada e indiferente. Mientras Laura vive su realidad no se percibe porque es en cierto modo una lejana idealización serena que Petrarca no puede profanar haciéndola humana; únicamente la hace real la humanidad del poeta, sumido en dudas y en conflictos morales y sin averiguar si este amor suyo es pecaminoso o no, prueba patente de que tras la idealización hay una mujer de carne y hueso. Ello viene corroborado por las mismas vacilaciones del poeta, que tan pronto bendice como condena su amor, que pasa de un extremo al otro extremo en su pasión y no halla su centro ni su estabili-

dad, clara evidencia de la sinceridad de sus versos. Esta vacilación cesa en cuanto muere Laura. Por de pronto desaparecen la sensualidad y la conciencia torturada y el poeta nos da su retrato físico con todo detalle, pues, al morir, la dama se ha hecho real y de lejana que era en vida se ha hecho próxima en muerte. El poeta ya no monologa, ya no repite palabras sin eco; se ha iniciado el diálogo con Laura, ahora que, en la gloria del cielo, sabe que ella le escucha y que trasciende en él. Paradójicamente, la dama que mientras vivió fue para el poeta una diosa, al morir se ha convertido en una mujer que desde su bienandanza, rodeada de ángeles, vela por él y lo consuela: *con quella man che tanto desiai m'asciuga gli occhi* («con aquella mano que tanto deseé me enjuga los ojos»). Pero Laura va fundiéndose en su vida de bienaventuranza y la poesía de Petrarca tiende cada vez a la meditación religiosa, como tan elocuentemente señalan los pasajes del *Secreto* que tratan de la dama. El planto se va transformando en sueño, el cielo y las estrellas son la obsesión del poeta, que anhela que Dios le llame y le dé cobijo en la gloria de que disfruta Laura. Y el *Cancionero* se cierra con una impresionante canción a la Virgen, a la que el poeta acude en demanda de piedad. Laura le ha llevado hasta María, así como Beatriz llevó a Dante hasta la presencia de Dios; pero Petrarca, en este postrer acento de su lírica, pura y exclusiva poesía mariana, hace la última protesta de su amor a la dama

Miserere d'un cor contrito, umile!
Chè se poca mortal terra caduca
amar con si mirabil fede soglio,
che devrò far di te, cosa gentile?

[«Ten compasión de un corazón contrito, Virgen humilde, pues si un poco de mortal tierra caduca puedo amar con tan admirable fe, ¿cómo te amaré a ti, criatura gentil?»]

Laura ha llevado al poeta a lo alto, ha santificado su vida y apagado sus dudas y pasiones. El amor ha encaminado hacia Dios y la mujer se ha hecho instrumento de la salvación del alma. Es imposible otorgarle mayor elevación ni encargarle más noble empresa. No en vano en aquel año de 1348 en que murió Laura nació el *Decamerón,* donde la mujer aparece en todas sus miserias y en sus más viles y sensuales pasiones. En el arte de Petrarca, en la experiencia de estas composiciones en vulgar que reputaba inferiores a su obra latina, lo único que queda es la poesía, del mismo modo que de Dafne, ninfa fugitiva, sólo pudo aprehenderse el laurel. El mito de Dafne ha convertido en poesía un amor que para Petrarca, fervoroso y firme cristiano, era un amor prohibido y por ende pecaminoso, pero que luego se ha purificado ante Dios. Como en su obra latina, como en el *Secreto* y en el tratado senequista *De remediis utriusque fortunae (Remedios para ambas fortunas,* curioso repertorio de moral práctica escrito por Petrarca entre 1360 y 1366), clasicismo y cristianismo se conjugan y se traban íntimamente en este escritor, latino e italiano, que tantas veces ha sido llamado el primer hombre moderno.

Escrita ya gran parte del *Cancionero* y en plena madurez de su arte, Petrarca compuso un curioso poema alegórico, *Triunfos (Trionfi)* en cantos en tercetos al estilo de la *Divina Comedia*. La alegoría general, las enumeraciones de personajes célebres y la pesadez de algunos pasajes de esta obra se compensan con la presencia de Laura. En el *Triunfo del Amor* el poeta entra en las multitudes de los encarcelados por esta divinidad porque una joven, Laura, lo enamora. En el *Triunfo de la Castidad,* Laura vence al Amor con la ayuda de las virtudes femeninas. En el *Triunfo de la Muerte* Laura muere y aquí hallamos lo mejor de todo el poema, donde la muerte de la dama es transformada en incomparable visión de belleza. En el *Triunfo de la Fama* ésta vence a la muerte, y aquélla es a su vez vencida en el *Triunfo del Tiempo*. Finalmente se narra el *Triunfo de la Eternidad*. Obra artificiosa, de esquemática y

diáfana alegoría, los *Triunfos* mantienen estrechos vínculos con el arte medieval, pero el tema de Laura les infunde una pasión y una verdad que los salvan.

Boccaccio

Las obras menores

Hijo de ilegítimos amores de un mercader toscano, Giovanni Boccaccio nacía en París, o en Florencia, en 1313. Su padre se empeñó en que fuera banquero, pero la vocación literaria se impuso a tales propósitos. Sus años de residencia en Nápoles (1327 a 1340), corte de Roberto de Anjou, lujosa y culta, orientaron definitivamente los afanes de este joven burgués, alegre y rico. Allí se enamoraría de una dama, tal vez María d'Aquino, hija natural del rey Roberto, a la que celebró literariamente con el seudónimo de Fiammetta, «llamita», si hemos de dar fe a confidencias del escritor, quien es muy posible que novelizara e idealizara algunos trances sentimentales de su juventud. Fiammetta no era precisamente una Beatriz ni una Laura: correspondió al amor del joven Boccaccio y luego lo sumió en la desesperación con sus frecuentes infidelidades. Esta historia sentimental representa un retroceso en la historia de la poesía europea: el conflicto entre las veleidades de una dama de corte y la pasión de un joven burgués nos retrotrae a los tiempos de los trovadores provenzales, y de ahí que la poesía lírica de Boccaccio sea lo más endeble en el rico y genial acervo literario del gran escritor. Sus *Rimas,* conjunto de ciento veintiséis composiciones, la mayoría de ellas sonetos, no representan nada nuevo, y además carecen de intención y son una mezcla de galanterías de tipo provenzalizante, stilnovista y petrarquesco. La aventura con Fiammetta no podía llevar a una *Vida Nueva* ni a un *Cancionero* como el de Petrarca; sí, en cambio,

a ciertos desahogos literarios, muy diversos entre sí, con los que empieza la brillante carrera de Boccaccio, uno de los casos más típicos de voluntad del escritor.

A instancias de Fiammetta, en los primeros y venturosos tiempos de los amores, Boccaccio escribió una novela que con las rudimentarias y confusas ideas que tenía sobre la lengua griega tituló *Filócolo,* figurándose que la palabreja significaba «penas de amor». Se trata de una personal refundición de la novela medieval de *Flores y Blancaflor* (**véase pág. 218**) llevada a cabo con la intención de depurar cultamente una bella historia de amores que se divulgaba en estilo popular y bajo. La narración medieval queda transfigurada en una expresión recargada de retórica, llena de mitología, solemne y pomposa, rodeada de episodios marginales, entre los que destaca uno muy extenso en el que aparecen, en la corte napolitana. Fiammetta y su enamorado Caleone (el propio Boccaccio). La inverosimilitud y la hinchazón clásica y mitológica del *Filócolo,* el ambiente arbitrario de la novela, con su pintoresca geografía y su mezcolanza de dioses paganos y cristianismo, nos alejan de este raro libro; no obstante, si reparamos en el estilo advertiremos que algo nuevo y muy precioso se ha manifestado ya: ha nacido la prosa de Boccaccio, amplia, numerosa, elegantísima, cuyo máximo primor hallaremos en el *Decamerón*.

Las ausencias y las infidelidades de Fiammetta condujeron al joven escritor a la composición de dos singulares obras literarias en las que expresó sus conflictos sentimentales y sus angustias en la trama de dos leyendas clásicas, en las cuales tanto él como su enamorada aparecen como héroes de la antigüedad. El *Filostrato* (híbrida palabra que Boccaccio cree que significa «vencido de amor» en griego) es un poema en octavas —estrofa que quedará consagrada a partir de este momento a la épica renacentista—, derivado de las leyendas medievales sobre la guerra de Troya. Troilo logra el amor de Griseida, pero luego es presa de ira feroz

cuando advierte que ésta le ha sido infiel con Diomedes. Esta sencilla historia adquiere intensidad y cierta verdad por tratarse de un trasunto literario de una realidad sentimental; Troilo, el engañado y furioso amante, no es otro que el mismo Boccaccio, y Griseida, cínica, ligera y sensual, es Fiammetta. La *Teseida,* poema también en octavas, toma el asunto de la antigua leyenda tebana a base de Estacio y de relatos medievales, lo que le da un curioso tono de novela caballeresca y epopeya clásica en el que se mezclan la guerra contra las amazonas con feudales combates singulares y todo ello rodea una historia de amor, también de raíz autobiográfica. Boccaccio, exuberante y difuso, fracasó en su ambición de crear con la *Teseida* el poema épico moderno.

La historia sentimental de los amores juveniles de Boccaccio adquiere su más cumplida manifestación literaria cuando el escritor se decide a prescindir del procedimiento de imbricarla con tramas argumentales ajenas y nos la presenta en su desnudez. Ello ocurre en el relato en prosa titulado *Elegía di Madonna Fiammetta,* llamado simplemente *Fiammetta*. Lo importante es que la protagonista de esta lamentable historia de amor habla en primera persona y nos descubre directamente, sin necesidad de esconder su fisonomía en personajes novelescos, su pasión, sus dudas, sus errores, sus angustias. Los papeles están cambiados: la Fiammetta real abandonó y olvidó a Boccaccio; la Fiammetta literaria es abandonada y traicionada por su amante Pánfilo. El asunto es sencillo, exento de inverosimilitud y de elementos maravillosos, la geografía y la época son las del escritor, y todo ello nos sitúa en un ambiente de autenticidad y de realidad debido a lo cual por vez primera en la historia de la novela podemos seguir paso a paso las reacciones psicológicas de una mujer apasionada. Pero esta naturalidad de trama y de ambiente va contrapesada por la artificiosa y cultísima expresión. Esta autobiografía, que recoge la experiencia de un desengaño amoroso, depende, por otro lado, de ciertas *Heroidas* de Ovidio y está empedrada de reminis-

cencias clásicas y de erudición. El largo lamento de Fiammetta, pues no es otra cosa todo el libro, es de una consciente y rebuscada artificiosidad, que sería pueril y pedantesca si no fuera acompañada de una solemne elegancia y de una prosa de sabia y compleja abundancia, verdadero prodigio en la sintaxis de una lengua moderna. La *Fiammetta,* válida precisamente por su doble aspecto de naturalidad y sencillez en la acción y recargamiento en la forma, marcará un tipo de novela sentimental en el que pocos serán los escritores que logren acertar.

La voluble Fiammetta, a pesar de todo, debía ser objeto de una glorificación ideal. Boccaccio se entrega a ello como a un deber literario, acuciado por su admiración a la *Divina Comedia, y* en tal empresa permanece en una curiosa actitud en parte medieval y en parte renacentista. *L'amorosa visione,* escrita en tercetos y estructurada geométricamente remedando el poema de Dante, es el relato de un sueño durante el cual el poeta es conducido por una dama bellísima (¿la Filosofía?) al Castillo del Placer, en cuyas salas las paredes están historiadas con alegorías mitológicas y medievales, y luego a un jardín delicioso, donde encuentra a Fiammetta. El alegorismo y la ficción onírica recuerdan más el *Román de la Rose* que la *Comedia*. La máxima obra de Dante y el bucolismo medieval se entrecruzan también en la llamada *Commedia delle ninfe fiorentine* o *Ninfale d'Ameto,* fábula idilicoalegórica escrita en prosa con fragmentos intercalados en tercetos. El rústico pastor Ameto, símbolo de la ignorancia, es elevado al conocimiento de Dios por siete ninfas, que son las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales, la historia de cuyos «amores» no deja de ser galante y sensual. Imitación de lo más externo de la *Divina Comedia,* con falso sentido religioso, al *Ameto* le cabe dentro de la historia literaria europea el ser la primera obra pastoril en sentido renacentista, aunque pesen tanto en él elementos y abstracciones medievales.

El gran acierto poético de Boccaccio, con el que se cierra su producción juvenil, es el *Ninfale fiesolano,* poema escrito en octavas. Aquí la trama amorosa, desligada de la biografía del autor, desemboca en una acertada y elegante fábula mitológica: los amores del pastor Áfrico y de la ninfa Ménsola, que terminan trágicamente y perduran en el nombre de dos ríos toscanos. Boccaccio ha logrado emular las metamorfosis ovidianas en este idílico poema que persigue una pura finalidad artística, que se compenetra con un paisaje conocido y tiernamente amado y en el que el poeta crea mitología sin abandonar sus acostumbrados y sutiles análisis de pasiones.

Cerrado el período de obras de juventud, y cuando Boccaccio, ya maduro y famoso por su *Decamerón,* sufre un nuevo desengaño al caer en las redes de una joven viuda, escribe un virulento tratado en prosa contra las mujeres al que da el nombre de *Corbaccio,* tomado seguramente de la palabra castellana «corbacho», látigo, propio para una obra en la que se fustiga ásperamente. El *Corbaccio,* que se fecha entre 1354 y 1355 y que luego se denominó *Laberinto de amor,* es un libro de un brutal y amargo realismo en el que se clasifican y exponen ordenadamente los vicios y las maldades de las mujeres, sin retroceder ante ningún género de pudor ni de delicadeza. Una prosa viva, sarcástica, incisiva, llena de colorido, de matices y de detall ismo, aunque sin perder la majestuosidad ciceroniana, hacen del *Corbaccio* un prodigio de lengua y de estilo. La actitud misógina, amarga en el fondo, se recarga de tal suerte de veneno y de picardía que en algunos trechos el *Corbaccio* parece una obra de burlas. Dadas estas características, el éxito del *Corbaccio* fue enorme y su trascendencia literaria superó a la de las otras obras menores del autor.

Boccaccio además de artista fue erudito. Un erudito fogoso, entusiasta y a veces ingenuo que se entregaba de lleno al estudio de la antigüedad, aunque sin la reflexiva pasión de Petrarca. En latín escribió poesías bucólicas, tratados mitológicos, como el *De*

genealogia deorum, especie de enciclopedia poética, biografías de hombres ilustres y de mujeres famosas y epístolas en prosa y en verso. Su admiración por Dante le llevó a escribir una biografía del gran escritor y un comentario a la *Divina Comedia,* fruto de las lecciones públicas que dio sobre el poema ya en su ancianidad.

El «Decamerón»

Así como el *Cancionero* de Petrarca será para los escritores del Renacimiento el máximo modelo de poesía, el *Decamerón (Decamerone* o *Decamerón)* se convertirá en la prosa ejemplar en la cual la lengua vulgar ha alcanzado el primor de la latina. Conviene no olvidar este aspecto, que luego completaremos, al enfocar el estudio del *Decamerón*. El excepcional mérito narrativo de esta obra reposa sobre un arte trabajado y sabio en el cual la prosa, el bien decir, alcanza unos valores buscados y operantes. Por otra parte, la narración novelesca medieval, o sea la ficción con trama y peripecia, solía proyectarse hacia un pasado remoto: las novelas bretonas se colocaban en los lejanos tiempos del rey Artús, las anécdotas del *Novellino* recordaban hechos que se creía o se fingía acaecidos más o menos remotamente, las mismas *Vidas* de los trovadores provenzales se situaban en lo que para su redactor era un pasado. El narrador adopta la literaria actitud de fingirse historiador y pese a las maravillas o las inverosimilitudes que escribe, se esfuerza en hacer ver que aquello ocurrió realmente. Ya en el *fabliau* francés se advierte una actitud nueva: el narrador refiere hechos que acaecen en su ambiente y en su tiempo, el suceso es actual, y por ende hay en él una crítica social más acusada e inmediata. El *Decamerón* señala el triunfo de esta actitud narrativa, y aunque varias de sus novelas se sitúen en tiempos pretéritos o en países lejanos, lo que impera en él es la inmediata proximidad temporal y geográfica. El mundo que circunda a Boccaccio se convierte en novela, pues el escritor, agudo y excelente observador, sabe excitar su imaginación con los elementos que tiene

más a mano y debido a ello la sociedad que le rodea, en su más realista faceta, se hace objeto de arte. Dante llevó su ambiente —sus enemigos políticos, sus amigos literarios— al trasmundo e hizo hablar a sus contemporáneos en el infierno, en el purgatorio y en el paraíso, reinos poblados de florentinos de toda clase; Boccaccio hará la humana comedia de sus contemporáneos mientras éstos están con vida y sufren miserias, se entregan al vicio o realizan toda suerte de trampas y de engaños. De todos modos los seres que pueblan el hervidero de pasiones del *Decamerón* son por lo general personajillos de tres al cuarto que en la *Divina Comedia* forzosamente tendrían que confundirse entre las anónimas almas en pena. En los diez círculos del *Malebolge* del infierno dantesco hallamos conspicuos representantes de la seducción, la hipocresía, la adulación, el fraude, el engaño, etc.; en el *Decamerón* una turba de gente vulgar hace méritos para ocupar aquellos círculos infernales y ha instaurado en la tierra el reino de la malicia. Los moralistas se desgañitan y se esfuerzan en llevar por el buen camino a estos desgraciados sinvergüenzas; Boccaccio, desde su púlpito de escritor culto y burlón, se ríe de este mundillo y lo convierte en una maravilla de arte y de vida.

La terrible peste negra de 1348, que diezmó la población de Europa y que causó unos estragos apocalípticos, constituyó una verdadera sacudida espiritual. La miseria humana se hizo clara y patente y los esqueletos de millares de apestados insepultos presentaron a la sociedad desnuda. La *Danza de la Muerte* (**véase pág. 378**) formó entonces un corro inmenso que hacía entrar a personas de todas las clases y condiciones, igualándolas socialmente y derribando vanidades terrenas e ideales humanos. La peste, al hacer de Laura una de sus víctimas, cortaba el proceso de idealización de la mujer. La sociedad quedaba propicia a ser contemplada con ojos realistas y a ser caricaturizada.

Boccaccio centra su *Decamerón* en las afueras de Florencia durante la peste de 1348 (aunque seguramente escribió la obra en-

tre 1350 y 1355). Para huir de los estragos de la epidemia y liberarse de la melancolía y la aflicción, siete jovencitas y tres jóvenes, pertenecientes a la burguesía rica y cultivada, se encierran en una casa de campo y se imponen el juego de relatar cada uno de ellos un cuento a lo largo de cada día, exceptuando los de respeto religioso. De esta suerte, en diez días *(deca,* «diez», *hemera,* «día») se narran cien cuentos, y cada jornada va en cierto modo presidida por aquel o aquella que es elegido rey o reina del día, razón por la cual las «jornadas» del *Decamerón* son designadas a veces con el nombre propio de quien las preside. De modo que el conjunto de cuentos va enmarcado en una leve trama, la cual describe las distracciones a que se entregan los diez jóvenes durante su retiro, incluso los bailes y las canciones. Esta técnica narrativa, que une elementos dispares y halla una justificación literaria a la reunión de materias diversas, procede sin duda de las grandes narraciones orientales, como las *Mil y una noches*.

En el prólogo Boccaccio describe en páginas impresionantes la peste en Florencia y narra la ocasión del encuentro de los diez jóvenes. La reina de la primera jornada es Pampinea, joven hermosa y sensata, feliz en amores. En este primer día hay libertad en el tema de los cuentos, y éstos son de carácter tradicional (algunos de ellos de origen árabe) o anecdótico. Destaca el de ser Ciappelletto, trágico y turbador, en el que el protagonista muere engañando a todo el mundo con una confesión edificante que le gana fama de santo, terrible burla solitaria. Filomena es la reina de la segunda jornada, en la cual se narran historias de personajes que, a pesar de un destino adverso, consiguen realizar sus deseos. Son cuentos de peripecia extraordinaria, de largos viajes como el de Alatiel, hija del soldán de Babilonia, de navegaciones y corsarios; es notable por su macabro humorismo el de Andreuccio de Perugia. Neifile, ingenuamente lasciva, es la reina de la tercera jornada, en la que se desarrollan cuentos sobre personas que logran una cosa largamente deseada o recuperan lo perdido, lo que

hace que los narradores procuren emularse y superarse en el relato de historias escabrosas en las que el ingenio, el engaño y la mentira se ponen al servicio de la lujuria, como el jardinero Masseto, que fingiéndose mudo hace romper el voto de castidad a todas las monjas de un convento, el del palafrenero que logra sustituir a su rey frente a la reina, el del clérigo que envía a una lejana penitencia al marido de la mujer que le gusta, el del abad que hace creer a un villano que ha muerto y que pena en el purgatorio, el de la joven y hermosa sarracena y el ermitaño de la Tebaida, etc.

La cuarta jornada, en la que es rey Filóstrato, amante desesperado, se inicia con una autodefensa de Boccaccio. Las anteriores novelas han sido tildadas de indecentes, de no corresponder a la realidad de los hechos y de que el autor se preocupa demasiado por complacer a las mujeres con vanidades y relatos frívolos. Boccaccio se zafa graciosamente de tales acusaciones, conminando a sus detractores a que muestren «los originales» de sus historias y recordando que grandes poetas, como Guido Cavalcanti, Ciño da Pistoia y Dante, también escribieron versos para complacer a las mujeres. De aquellos cuyos amores tuvieron fin desdichado trata esta jornada, en la cual los cuentos son anécdotas vivificadas con nombres históricos, como la hija de Tancredo de Salerno, el trovador catalán Guilhem de Cabestanh (de quien se narra la leyenda del corazón comido), pero no faltan las situaciones novelescas y livianas, como en el famoso e irreverente cuento del arcángel San Gabriel y el de la mujer del cirujano y el presunto cadáver de su amante. Fiammetta, la perfecta enamorada, es la reina de la jornada quinta, que trata de casos de amor acabados felizmente, por lo general de trama complicada. La sexta jornada, de la que es reina Elisa, doncella que ama sin ser correspondida, versa sobre agudezas o frases ingeniosas que han salvado de peligros: anécdotas breves y tajantes, algunas de tema tradicional y otras tomadas de personajes famosos, como Guido

Cavalcanti y el pintor Giotto. La jornada se cierra con la divertida historia de frate Cipolla, sátira de los sermones grotescos y de la credulidad del pueblo. La séptima, de la que es rey el despreocupado y gracioso Dioneo, versa sobre las burlas que las mujeres han hecho a sus maridos, y es un conjunto de trampas y argucias femeninas, de las que son víctimas maridos crédulos y estúpidos y que acaban con la escandalosa victoria de la sensualidad. Lauretta es la reina de la jornada octava, cuyo tema son las burlas que a diario hace la mujer al hombre, o el hombre a la mujer o el hombre a otro hombre; son cuentos basados en astucias bien calculadas y en los más hábiles engaños de que los listos hacen víctimas a los tontos y en que la inteligencia humana triunfa sobre la candidez, de la cual es representante Calandrino, personaje de varios cuentos del *Decamerón*. La presuntuosa Emilia es la reina de la jornada novena, en la cual, como en la primera, la elección de los temas de los cuentos es libre. Campea en ella la obscenidad, que llega a su mayor extremo en el cuento de Gianni di Barolo, y la burla anticlerical, en el de la abadesa; el ingenuo Calandrino, convencido por sus bribones amigos de que está a punto de dar a luz, da motivo a uno de los cuentos más divertidos del *Decamerón*. La última jomada, de la que es rey el noble y reposado Pánfilo, propone temas serios y graves. Historias ejemplares, alusivas a señores y reyes históricos (Alfonso de España, Pedro de Aragón, etc.), a las cruzadas y a la antigüedad, se exponen gravemente para cerrarse el gran conjunto narrativo con la inverosímil historia de la paciente Griselda, ejemplo de fe conyugal, victoriosa en las más duras pruebas, único relato del *Decamerón* que gustó a Petrarca, el cual, en homenaje a su gran amigo Boccaccio, lo tradujo en una elegantísima prosa latina.

Estos diez jóvenes florentinos, elegantes, cultos y espirituales, alejados de la ciudad apestada, llena de muerte y miseria, se ríen del mundo de la sensualidad, la bribonería, el engaño, la malicia, la hipocresía y la estupidez, pasioncillas de gente baja e ignoran-

te, de vividores y de picaros. Lo grotesco y lo vil de esta sociedad aparece ante nuestros ojos como una abigarrada comedia a la que Boccaccio ha querido dar una apariencia de verdad concreta envolviendo su auténtica verdad humana. De ahí que a todos los personajes se les den nombres y apellidos precisos, se puntualice su patria y su profesión, se les señalen notas marginales concretas y se les haga viajar por ciudades determinadas y por lo común próximas y de todos conocidas. Los asuntos de los cuentos de Boccaccio pueden derivar de muy distintas fuentes —*Mil y una noches,* Pedro Alfonso, *Novellino, fabliaux,* Apuleyo, comedia elegíaca, etc.—, pero lo importante es que tramas y narraciones conocidas se sitúan en una sociedad contemporánea e inmediata precisamente en lo que para los diez narradores constituye el vulgo. Las siete doncellas y los tres jóvenes, que viven apartados en el campo y sin que se sepa nada de sus familias, se pasan diez días refiriendo cuentos en la mayoría de los cuales campea la obscenidad sin que ésta les manche. Su vida es casta y sus placeres son puramente intelectuales; y es que su refinada y hasta cierto modo enfermiza mentalidad les ha llevado al punto de divertirse con la narración de los vicios del vulgo, de los que ellos, enamorados sentimentales y cultos, se hallan totalmente alejados. Lo que buscan es huir de la melancolía y de la tristeza en momentos de miseria y de muerte, y ahí radica, precisamente, la explícita finalidad que Boccaccio da al *Decamerón* en su conclusión, o mejor justificación, final: «Si los sermones de los frailes están hoy día llenos de agudezas, de cuentos y de mofas para avergonzar a los hombres de sus culpas, consideré que estos mismos no estarían mal en mis cuentos, escritos para ahuyentar la melancolía de las mujeres». He aquí cómo la técnica moralizadora de los ejemplos usados por los predicadores (**véase pág. 337**) es aducida para justificar la pretendida vanidad de los cuentos del *Decamerón,* lo que al propio tiempo nos lleva hacia la verdadera esencia de éste, o sea la alegría. El Decamerón es fundamentalmente una

obra alegre y se ha escrito para provocar la risa en las personas inteligentes, como lo son los diez narradores, para los cuales el mundo de bellacos, picaros, ladrones, necios y sensuales que constituyen el vulgo son como los bufones o histriones de una corte, cuya única finalidad es divertir a las clases elevadas. Boccaccio no adopta en modo alguno una actitud moral frente a la vileza de sus personajillos; le divierten precisamente por ser tal como son y por nada del mundo quisiera que se enmendaran, pues al fin y al cabo sabe que todos ellos tienen un sitio reservado en el infierno dantesco. Boccaccio pretende suscitar la risa, y para ello busca lo cómico y lo ridículo en la ignorancia y en la maldad, y lo hace con completa conciencia artística.

El artista se manifiesta con todo su poder en la prosa. En el *Decamerón* hallamos la primera obra maestra de la prosa europea moderna y el más refinado estilo de Boccaccio. El que se viene llamando «período boccaccesco» es, fundamentalmente, una perfecta modelación de la frase italiana sobre la latina de grandes artífices de la prosa como Cicerón. La frase de Boccaccio, sintaxis convertida en belleza, se abre y se cierra en una curva perfectamente medida, en la que los incisos van cabalmente colocados, las palabras dispuestas de acuerdo con una calculada armonía de acentos, el hipérbaton llega hasta donde permite la flexibilidad de la lengua moderna y los verbos suelen llenarse de eficiencia al ocupar el último lugar. La matemática disposición del período boccaccesco da la impresión de un silogismo y hace imprescindibles todas las voces que lo forman, aunque sean meros adornos retóricos no necesarios para la expresión de la idea. A base de la más noble y culta retórica Boccaccio es capaz de escribir vulgaridades y lugares comunes cuya vaciedad queda disimulada por el estilo y cuya lectura agrada y subyuga. Este tipo de período amplio y majestuoso es la gran creación de la prosa de Boccaccio, así como la octava rima es su gran creación en el verso; ambas son formas de expresión llenas y sonoras que convierten al dis-

curso, rimado o no, en una sucesión o encadenamiento de cuadros primorosos y acabados. En el *Decamerón,* libro de alegría y destinado a provocar la risa, lo único serio es precisamente el estilo, trabajado con un cuidado sumo y surgido de una mente ordenada y equilibrada, sensible a la belleza verbal y a la musicalidad de la frase. Este estilo ciceroniano, que simultáneamente Petrarca empleaba en sus obras en latín, parece a primera vista el vehículo menos indicado para la expresión de cuentos facetos y livianos. Pero en esto está, cabalmente, el mérito de Boccaccio, en haber dignificado una vil y vulgar materia con el más afiligranado y sutil estilo de prosa y haber, como se ha dicho, concebido al modo de Plauto y escrito al de Cicerón. El período boccaccesco será durante cerca de dos siglos un ejemplo de prosa que tal vez causará más estragos que beneficios, pues no todos los prosistas tendrán la mesura del autor del *Decamerón,* que sabe hasta qué punto puede llegar en el retorcimiento de la frase sin que se malogre la elegancia y que, con buen sentido del equilibrio en una obra tan extensa, sabe prescindir de la dicción culta y periódica en algunos de sus cuentos, escritos en una prosa más natural y menos alambicada.

La danza de la muerte

En su afán de personalizar conceptos abstractos, el hombre medieval vive rodeado de fantasmas con los que es factible el contacto y la discusión. Nosotros, en un momento determinado de nuestra vida, podemos lamentamos de un fracaso o de una desgracia y llegar a la consecuencia de que hemos tenido mala suerte, o, pensando cristianamente, que Dios lo dispuso de otro modo. En un trance así el escritor medieval se encara con la diosa Fortuna, arbitraria e inconstante, la llena de maldiciones y no raramente discute con ella. Ha aprendido, con gusto, de los antiguos que el amor es un dios todopoderoso y solapado y lo bendice o maldice según el talante y la asequibilidad de la mujer en quien haya puesto los ojos. El *Roman de la Rose* ha hecho que estos abstractos fantasmas se multipliquen, y los poetas hablarán de sus propios ojos y de su propio corazón como seres desgajados de su persona y serán capaces de hacerlos discutir entre sí. Por otro lado, una caterva de demonios anda suelta por la vida medieval, tentando a monjas y a priores, ocultándose tras el rostro hermoso de una mujer, poniendo al alcance de la mano del mortal una bolsa fácil de robar, enzarzando discusiones, riñas y guerras. Poderes sobrenaturales, cristianos y paganos o ambas cosas a la vez, benéficos y maléficos, graves y trapalones, cercan constantemente al hombre. Pero al hombre le es dado dialogar con la Fortuna y exigirle cuentas de sus arbitrariedades, puede vencer al amor con ayunos y penitencias y puede burlar a los diablos con un avemaría a tiempo o encerrándolos en botellas, como se contaba

del mago Virgilio y repetirá, siglos después, cierto astrólogo madrileño. Pero hay un poder ante el que nada valen dialécticas, ánimos valerosos ni el ingenio burlón: este poder es la Muerte. El hombre medieval vive conforme en el estado en que ha nacido, sea rey, caballero, jurista, mercader, labrador o mendigo. Los que están más abajo se lamentarán de su miseria e indigencia, pero raramente sentirán envidia de Ips más afortunados porque se saben en un mundo en el que la condición social no cambia y que es imposible que un labrador sea caballero ni que un caballero labre para ganarse la vida. Los humildes viven conformes y sin asomo de rebeldía, que suponen imposible, como elementos de una estructuración social fija y estable: los poderosos son los de arriba, los indigentes son los de abajo. Nada puede igualar a unos y otros sino la Muerte, de quien serán víctimas todos los hombres, desde el Papa y el Emperador hasta el último pordiosero.

Al desarrollar el tema de la Muerte, en tratados graves o ficciones poéticas, sorprendemos alguna vez en escritores medievales alguna leve nota que nos hace pensar en inconformismo social o en reivindicaciones clasistas, aunque desde un punto de vista totalmente distinto de lo que representarán siglos más tarde estas actitudes y, desde luego, siempre dentro de un modo de pensar cristiano. Cuando Pierre Michault hace observar que los cadáveres de los grandes señores hieden más que los de los humildes porque aquéllos se nutrieron con manjares delicados más propicios a la corrupción que los manjares groseros que alimentaron a éstos, el poeta, en el fondo, está haciendo demagogia. La Muerte lo iguala todo, porque los huesos del rico y los del pobre son iguales. Pero también los de la mujer hermosa son iguales que los del resto de los mortales. Horacio dijo *Carpe diem* y Ronsard repetirá *Cueillez des aujourd'hui les roses de la vie;* entre estos poetas y frente a ambos el predicador del siglo xv Olivier Maillard nos habla de una dama de Vendôme que pidió a su confesor que le trajera de París un buen espejo; el confesor accedió y re-

gresó a Vendôme con la calavera de la que había sido la dama más hermosa de París. Las damas medievales, por muy rodeadas que estén de poetas que ponderen ditirámbicamente su belleza, saben perfectamente que un espejo refleja el rostro humano pasajero, una carne que será hermosa veinte o treinta años, y que una calavera, en cambio, refleja lo que será durante siglos.

En la segunda mitad del siglo XIV, y en Francia, aparecen las primeras menciones de cierta *Danse Macabré* (tal vez derivada del nombre bíblico Macabeo), que ha dado el adjetivo «macabro». En el XV abundan las representaciones gráficas de esta danza en iglesias y cementerios, como los famosos frescos que en 1425 fueron pintados en el cementerio de los Inocentes de París o aquella «Muerte en figura de mujer, en figura de cuerpo de home, e que fablava con los reyes, como pintada está en León», de que nos habla el Arcipreste de Talavera en su *Corvacho,* escrito en 1438. Los predicadores sermonean señalando a los fieles estos tétricos dibujos, verdaderas ilustraciones de sus prédicas e incluso se organizan procesiones de esqueletos. Las terribles epidemias como la Peste Negra que llevó al sepulcro a la Laura de Petrarca e hizo nacer el *Decamerón* de Boccaccio pone brutalmente a Europa frente a la muerte de un modo directo y palpable: no hay tiempo suficiente para enterrar tantos cadáveres y los esqueletos dejan ver la blancura de los huesos abandonados; la cruel enfermedad se traslada de uno a otro mediante el simple contacto, lo que da apariencias de realidad a la metáfora: la Muerte hace que los hombres se den la mano y que formen un horripilante corro de esqueletos. A estos esqueletos basta proveerlos de un símbolo individualizador, una tiara, una corona, el birrete doctoral, la toca de la dama, la capucha del fraile, el azadón del labrador o la muñeca de la niña de pocos meses para que aparezca la más febril y sobrecogedora danza de todas las clases sociales azuzada por las escalofriantes carcajadas y los brutales chistes de la Muerte, personificada, que recoge tan buena cosecha. El ingenio de los escri-

tores medievales ha repetido, sin ningún vínculo que, en este caso, les una con la antigüedad clásica, el cruel escepticismo de los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata (**véase pág. 134**).

En la *Danse Macabré* francesa la Muerte invita al Papa a que baile el primero, «comme le plus digne seigneur»; increpa al Emperador para que abandone su «pomme d'or ronde, armes, ceptre, timbre, banière»; se burla de la maza que lleva el soldado; anuncia al abogado que ha perdido su causa; ironiza sobre la ciencia del astrólogo y del médico, que nada pronosticaron ni curaron; zahiere al duque y al caballero porque, tan buenos danzarines en la corte, ahora no aciertan en los pasos del baile, etc. En la *Danse Macabré des femmes,* atribuida a Martial d'Auvergne (1430-1508), la duquesa llora su juventud, la burguesa no haber tenido tiempo para estrenar el traje verde que se compró en la feria, la jovencita mimada recuerda que dormía hasta la hora de comer y que le calentaban la camisa, la pastora se despide de su Gontier y la niña llora la separación de su muñeca… Ante la muerte nada valen el poder ni la miseria, la vileza ni la santidad, el orgullo ni la mansedumbre, la belleza ni la valentía, la ciencia ni la humildad, la sequedad de corazón ni la ternura; todos, buenos y malos, conformes o no, han de bailar grotescamente y oír las impertinencias y las despiadadas burlas de la Muerte. El único señor de ésta, Dios, ya se encargará de premiar a los buenos y de castigar a los malos.

La *Danza de la Muerte* castellana, de principios del siglo XV, hace que un predicador introduzca a la Muerte, la cual va llamando a los distintos estamentos; el Papa, el Emperador, el Cardenal, el Rey, el Patriarca, el Duque, el Arzobispo, el Condestable, el Obispo, el Caballero, el Abad, el Escudero, el Deán, el Mercader, el Arcediano, el Abogado, el Canónigo, el Físico (médico), el Cura, el Labrador, el Monje, el Usurero, el Fraile, el Portero, el Ermitaño, el Contador, el Diácono, el Recaudador, el Subdiácono, el Sacristán, el Rabí, el Alfaquí, el Santero y «a

todos los que aquí no he nombrado». En esta enumeración en orden decreciente de categoría de las jerarquías eclesiástica y civil, el anónimo castellano autor de estos versos logra dar una impresionante y completa visión de la sociedad a la que, también como el poeta francés, fustiga y escarnece, pero sin emplear términos tan ajuglarados y con un evidente sentido ascético y reflexivo.

A fines del siglo XV el humanista Pere Miquel Carbonell traducía en verso catalán la *Danse Macabré* francesa a que más arriba nos hemos referido; en 1536 se publicaban los famosos grabados de Alberto Durero sobre el mismo tema. Poco después, en 1557, se imprimía en Toledo el *Auto de las Cortes de la Muerte,* de Micael de Carvajal y Luis Hurtado, excelente adaptación a la escena española de la danza medieval, y a Lope de Vega se atribuye cierta *Loa y auto sacramental de las Cortes de la Muerte*; a alguna de estas dos obras se refiere Cervantes, sin duda, en la conocida aventura de los cómicos, tan llena de erasmismo, que aparece en la segunda parte del *Quijote*.

El humanismo italiano

Su primer período (segunda mitad del siglo XIV)

La producción latina de Petrarca, en su consciente ruptura con la tradición medieval y en su noble remedo de la lengua y del pensamiento de los escritores de la Roma clásica, abre el Renacimiento en la literatura europea. Se trata de uno de los fenómenos espirituales más revolucionarios y más complejos, que aunque no carece de antecedentes y de precursores en distintas épocas y países —Renacimiento carolingio, clasicismo del siglo XII, movimientos casinense y pisano, etc.—, se impone en Italia, a mediados del siglo XIV, como una actitud madurada y consciente que hace imposible todo regreso a formas anteriores y condiciona e imprime un carácter decisivo e inconfundible a todo el quehacer literario posterior. El complejo espiritual denominado Renacimiento, en el que entran las artes plásticas, la filosofía, la política, la geografía y en general todas las manifestaciones del espíritu humano, abarca la segunda mitad del siglo XIV, todo el XV y el XVI, en el cual se involucra con los conceptos espirituales de Reforma y Contrarreforma. En este largo y fecundísimo período de nuestra cultura cabe distinguir dos etapas características: el primer Renacimiento, que va de mediados del XIV a mediados del XVI, y el segundo Renacimiento, que le sigue. Dentro del primer Renacimiento es preciso separar, a su vez, el Humanismo, que llega hasta finales del XV, del primer Renacimiento propiamente dicho. Advirtamos que todas estas distinciones y clasificaciones ofrecen una serie de inconsecuencias y no dejan de ser

arbitrarias, pero tienen la enorme ventaja de ser cómodas y de desbrozar un camino difícil de seguir cuando se pretende ser más exacto.

Ya conocemos el legado cultural de Petrarca: resurrección del latín clásico como medio de expresión literaria, acercamiento al verdadero espíritu de los autores de la antigüedad y expresión de un pensamiento cristiano en la más pura y elegante forma antigua. El escritor se esfuerza en hacerse contemporáneo de Virgilio y de Cicerón y aspira a mirar la obra de uno y de otro con los mismos ojos de un romano de la mejor época; por otro lado, reacciona contra una escolástica que juzga corrompida y pretende hallar un sano esplritualismo católico dentro del platonismo agustiniano. En este sentido tiene una gran significación la siguiente frase de Petrarca: «Yo no soy ni ciceroniano ni platónico, sino cristiano, ya que estoy seguro de que el mismo Cicerón hubiera sido cristiano si hubiese podido ver a Cristo y conocer su doctrina. En cuanto a Platón, no cabe duda, según el propio Agustín, de que si reviviera en esta edad, o si, en vida, hubiese podido prever el futuro, hubiera sido cristiano: el mismo Agustín cuenta que muchos platónicos de su tiempo lo llegaron a ser, y se puede creer que él fue uno de éstos». La fórmula es feliz y ya desde el principio vincula estrechamente el pensamiento antiguo con la fe en actitud muy similar a la de Boecio, escritor a quien nunca sabemos si debemos llamarle el último de los clásicos o el primero de los medievales. Boecio y Petrarca, ambos ciceronianos y ambos cristianos, autores, uno y otro, de obras en tantos puntos similares como son la *Consolación por la filosofía* y el *Secreto,* abren y cierran un paréntesis de la cultura. Este paréntesis incluye las letras medievales, esa maravilla de espontaneidad, de ingenua retórica y de vida que para los humanistas significó la barbarie. La actitud revolucionaria de los humanistas, la oposición que hallaron por parte de mentalidades mezquinas y el hecho de que pronto se les abrieran las puertas de las más suntuosas cortes ita-

lianas les dieron cierta infatuación pedante y mucha soberbia intelectual. El estudio de los antiguos y el conocimiento de su filosofía les llevó a aspirar a una perfección espiritual basada en la cultura clásica, en lo que los latinos llamaban *humanidades* y que a ellos y a los griegos, erigiéndose en únicos pueblos civilizados, distinguían del resto de los mortales. Un entusiasmo juvenil y una fe sin límites en esta renovación espiritual llevó a los humanistas a una actividad desenfrenada en su empresa. Buscan infatigablemente los textos de los autores clásicos en las bibliotecas de los conventos, los copian con amor para que no se pierdan, los estudian y los comentan, de lo que nace, siguiendo el ejemplo de Petrarca, una sana y eficiente bibliofilia: el libro, portador del mensaje de los antiguos, merece el mayor respeto, la más bella ornamentación y la más primorosa caligrafía, habilidad en la que destacaron varios humanistas, y humanistas fueron, tiempo después, los impresores más artistas. El libro adquiere un valor elevado, y abundan las anécdotas de humanistas capaces de desprenderse de lo más imprescindible para adquirirlos; se crean bibliotecas públicas y nace la crítica textual. Por otro lado, la lengua griega, desconocida para Petrarca y para Boccaccio, abre sus misterios, es estudiada con afán y los escritores helénicos son conocidos directamente. Al llegar a este punto el hombre renacentista, el humanista del siglo XV, puede abarcar el conocimiento inmediato de toda la antigüedad e incluso le es dado revivirla y tomarla como modelo de obrar, de pensar, de vivir y de escribir.

El primer período del humanismo, que cubre la segunda mitad del siglo XIV, está representado por Petrarca, sus discípulos inmediatos y sus admiradores extranjeros más antiguos. Entre los discípulos destacan Boccaccio y Coluccio Salutati (1331-1406), introductor de la prosa humanística en el estilo cancilleresco, admirador de los clásicos y la Biblia y afanosamente interesado por los autores griegos, entre ellos Plutarco, a quien quiso leer en la traducción directa del griego al aragonés de las *Vidas*

paralelas verificada, antes de 1384, por don Juan Fernández de Heredia, notable escritor que, por su acercamiento a la lengua helena, constituye un precedente de los humanistas.

Petrarca fue muy pronto celebrado fuera de Italia y sus obras latinas se tradujeron e imitaron en diversas lenguas. Antes de 1374, en vida todavía del cantor de Laura, el canónigo Jean Daudin traducía al francés el tratado sobre los *Remedios para ambas fortunas;* en 1388 el barcelonés Bernat Metge traducía al catalán la versión latina de Petrarca de la historia de Griselda y manifestaba su entusiasmo por «el poeta laureado… que vivirá perpetuamente en el mundo por fama y por los insignes libros que ha escrito para nuestra instrucción». El mismo Bernat Metge, en 1395, iniciará un tratado dialogado, *Apología,* de excepcional importancia por basarse en el *Secreto* de Petrarca, o sea en la obra más significativamente humanística del escritor italiano y cuya trascendencia no solió ser advertida. Luego, en 1399, Bernat Metge escribía *Lo Somni,* verdadero primor de prosa catalana humanística, en la que influyen poderosamente Petrarca y Boccaccio y se narran con gran elegancia las fábulas mitológicas de Orfeo y Tiresias. Contemporáneamente, el dominico fray Antoni Canals escribía en prosa catalana un relato sobre *Escipión y Aníbal,* que es una versión de un largo pasaje del *África* de Petrarca. De esta suerte Cataluña, tan relacionada con Italia, gran parte de la cual dominaba políticamente, se abre al humanismo y modela la prosa vulgar al estilo clásico.

Segundo período del humanismo italiano

El segundo período del humanismo italiano, que llena todo el siglo XV, se caracteriza por una serie de hechos que completan y unlversalizan los esfuerzos anteriores. En primer lugar se alcanza un conocimiento más completo de la antigüedad clásica desde el momento en que los humanistas aprenden el griego, lengua hasta entonces desconocida del hombre occidental, y debido a ello, principalmente gracias a la lectura directa de Platón, se fija el

ideal humanístico en su pureza, exento ya de los restos de medievalismo que aún se advierten en Petrarca y, en mayor proporción, en Boccaccio. En segundo lugar el humanismo deja de ser un esfuerzo aislado para convertirse en un movimiento en el que forman un número crecido de escritores, los cuales se agrupan en diferentes núcleos o cortes, como la de los Medici en Florencia, la de los Este en Ferrara, la de los Gonzaga en Mantua y, sobre todo, la de nuestro Alfonso el Magnánimo en Nápoles (en la que se cultivaban las letras simultáneamente en cuatro lenguas: latín, italiano, castellano y catalán) y la de los Papas. Ello hace que el humanista se convierta en cortesano o funcionario áulico —frecuentemente secretario de curia—, lo que le da un prestigio hasta entonces no disfrutado por el escritor y una independencia económica que le permite entregarse de lleno a las letras. Finalmente, en este segundo período, el humanismo italiano se difunde por otras tierras, donde la prosa vulgar, a imitación de la italiana renacentista y de la latina, adquiere una inconfundible fisonomía clásica. Al propio tiempo los demás géneros literarios acusan la personal influencia del pensamiento y del estilo humanísticos.

El conocimiento directo del griego por parte de los occidentales se inicia a finales del siglo XIV, tras el antecedente antes citado de Juan Fernández de Heredia, traductor de Plutarco y de Tucídides al aragonés. En 1397 Manuel Crisoloras, embajador del imperio bizantino en la república de Venecia, emprende la enseñanza del griego en Florencia y escribe, en latín, una gramática de aquella lengua. En el siglo XV se hacen frecuentes los viajes de sabios bizantinos por Italia, algunos de los cuales acuden a los concilios de Constanza, Ferrara y Florencia, y finalmente la caída de Constantinopla (1453) hace que se acojan en la península una serie de fugitivos de los turcos que se dedicarán a la enseñanza y a la traducción del griego. Ilustres nombres de sabios bizantinos, como Teodoro Gaza, Jorge de Trebisonda, el cardenal Be-

ssarión, Juan Argirópulos, Demetrio Calcóndilas, Jorge Gemisto, Miguel Marullo, Constantino Láscaris, etc., se integran justamente al humanismo italiano, al que enriquecen con sus conocimientos de la lengua griega, su saber, sus versiones y sus obras originales, por lo general escritas en latín.

Buen conocedor del griego fue Leonardo Bruni de Arezzo (1374-1444), secretario pontificio y canciller de Florencia, el cual escribió obras históricas de agudo y moderno sentido crítico y dominó la prosa ciceroniana. Su comedia en prosa *Poliscena,* en la que la protagonista es seducida y luego desposada por el joven Graco, inaugura un tipo de teatro humanístico que llegará a alcanzar gran fortuna.

El tono elevado y grave de los humanistas se rompe en las *Facedas (Facetiae)* de Poggio Bracciolini (1380-1459), también secretario pontificio, que llevó a cabo la innovación de someter el latín a la narración de anécdotas picantes y graciosas, chistes, juegos de ingenio y de palabras e incluso a la más baja inmoralidad y a la más cruda escatología. El Poggio pretendo provocar la risa de lectores inteligentes, y para ello recurre a un diversísimo repertorio de dichos y hechos sobre personajes reales y fabulosos y entre los primeros tanto presenta a papas, políticos y escritores de tiempos pasados como a humanistas contemporáneos, a algunos de los cuales deja bastante malparados con su mordacidad. En todo ello Poggio demuestra que la lengua latina no tan, sólo es apta para la expresión solemne y engolada, sino también para lo ligero, brevemente ingenioso e incluso chocarrero. Las iras de Poggio se cebaron en el más significativo de los libros de Lorenzo Valla (1407-1457), secretario de Alfonso el Magnánimo. Este libro, titulado *Elegancias de la lengua latina (Elegantiae latinae linguae),* es una especie de miscelánea erudita en la que se hace el más exagerado elogio de la lengua clásica, considerada en romanidad como superior al mismo imperio, y se dan agudas y penetrantes opiniones sobre los autores latinos, cuyo estilo se analiza

con nuevos métodos críticos. Como historiador, Valla es autor de una elegante y bien documentada historia del reinado de Femando el de Antequera *(Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae libri tres)*. En la misma corte de Alfonso el Magnánimo hallamos a Antonio Beccadelli, llamado el Panormita (1394-1471), de cuya obra más que sus epístolas interesa el obsceno libro en dísticos elegíacos titulado *Hermaphroditus,* condenado por el concilio de Constanza y quemado públicamente, en el que ejercita su ingenio y su arte de componer versos latinos en un estilo que equidista entre Marcial y Catulo.

Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464), papa desde 1458 con el nombre de Pío II, además de varias obras históricas y de viajes y de un tratado sobre la vida cortesana, escribió una patética y sensual novela en latín, *Historia de dos amantes (De duobus amantibus historia),* de la que sinceramente renegó al ocupar el trono pontificio («Olvidad a Eneas y aceptad a Pío», decía humanísticamente jugando con el «pío Eneas» virgiliano). Esta novela, que relata los amores de Eurílo y Lucrecia, es un elegante entretenimiento clasicista a imitación de la *Fiammetta* de Boccaccio y obtuvo un éxito extraordinario. Su comedia en verso *Chrysis* desarrolla amores irregulares y las mañas de una tercera borracha, y junto con la *Poliscena* de Leonardo Bruñí es una nueva prueba de adaptación del teatro de Plauto al gusto moderno. Eneas Silvio escribió también unos comentarios a la colección de dichos y hechos de Alfonso el Magnánimo redactada por Beccadelli. Francesco Filelfo (1398-1481), gran conocedor del griego, fue tan violento y agrio en sus sátiras como adulador y rastrero en sus odas (en elogio de reyes y grandes personajes) y llegó al colmo de la lisonja en su poema épico inacabado *Sfortias,* en el que en un complicado mundo de mitologías y de reminiscencias homéricas alaba a Francesco Sforza, duque de Milán. La filosofía humanística ofrece las figuras de Marsilio Ficino (1433-1499), que dedicó toda su vida y sus principales obras a Platón, y de Giovan Battista Pico

della Mirándola, recia y altiva personalidad de humanista, que intenta conciliar a Aristóteles con Platón, conoce la cábala oriental, trata de ciencias ocultas y se lanza a elevadas y complicadas interpretaciones mitológicas.

Giovanni Pontano (1426-1503), muy vinculado a la persona y corte de Alfonso el Magnánimo y preceptor del príncipe don Carlos de Viana, es uno de los más elegantes escritores del humanismo italiano. Entre sus escritos en prosa destaca el diálogo *El asno (Asinus),* en el que traza una ingeniosa e intencionada alegoría política a base de una anécdota que casi parece un fragmento de comedia en la que el latín adquiere un tono plástico, directo, familiar y rebosante de vida. En verso la verdadera novedad de Pontano estriba en haber logrado expresar en latín, lengua muerta y sabia, la ternura y la intimidad de su hogar patente en su colección de elegías tituladas *Del amor conyugal (De amore coniugali),* en la que canta a su esposa, joven y honestísima, el nacimiento de los hijos y los incidentes felices y desdichados de la familia. Con un arte sorprendente, Pontano consigue, en sus *Neniae,* componer en cultos dísticos elegiacos entemecedoras canciones de cuna para sus hijos. Los diminutivos afectuosos, el ritmo acariciador y la infantil y monótona invocación al sueño, dan una nota nueva, personal e inesperada al grave y ampuloso humanismo.

La poesía del siglo XV

La poesía francesa entre Rutebeuf y Villon

El siglo que media entre la producción de Rutebeuf y la de François Villon supone una renovación en la poesía cortesana francesa, que se verifica cerebralmente y como consecuencia de un esfuerzo y de una voluntad de refinamiento artístico. Esta renovación, que marcará un estilo y un tono en la poesía francesa hasta el movimiento de los llamados Grandes Retóricos y que trascenderá al extranjero, se limita casi exclusivamente a las formas externas, desde el modo de expresar unos sentimientos hasta el afán en crear dificultades técnicas que el poeta vence con su retórica y la invención de tipos musicales de poesía, como la *ballade,* el *chant royal* y el *lai,* que no hay que confundir con géneros literarios antes registrados ya que indican diversas combinaciones estróficas aptas para una melodía esencialmente cortesana.

Desde mediados del siglo XIV la poesía cortesana francesa entra en un período de retoricismo avasallador. La condición y la situación de los poetas frente a las damas y en el ambiente áulico son fundamentalmente las mismas de los trovadores provenzales y de *los trouvères* tradicionales —segreguemos de éstos a Colin Muset y a Rutebeuf—; los progresos del Stil Nuovo y las innovaciones líricas de Dante y Petrarca sólo influyen en lo más epidérmico y artificial, pero el boato de las cortes francesas exige el adorno de una poesía «de clase», solemne, ceremoniosa y sutil. Los temas gastados, de los que es imposible salir, han de revestirse de una frondosa artificiosidad que permita seguir repitiéndo-

los disfrazados de nueva vestidura. Y es precisamente la afanosa demanda de esta novedad externa la que, ahogada por la más insoportable pedantería y el más declarado amaneramiento, de cuando en cuando nos da alguna nota bella y eficiente dentro de la más abstracta irrealidad. La tradición retórica de trovadores y *trouvères* llega hasta el último extremo imaginable en el recargamiento y la complicación formal, concebida ahora como una especie de juego de habilidad manual y de dura prueba de paciencia, lo que produce engendros ridículos e ingenuos: retruécanos, equívocos, anagramas, enigmas, poesías que se pueden leer empezando por el último verso, etc., verdadero paroxismo lírico sin más valor que el que puede tener un crucigrama. Amantes mártires, macilentos y lánguidos escriben miles de versos a damas sin piedad y no logran ablandar su duro corazón… afortunadamente para ellos, pues si la inasequible dama se les convirtiera en mujer no sabrían qué hacer con su retórica afiligranada, sus habilidades técnicas y su repertorio de tópicos, que no prevén este caso.

Inicia la renovación retórica el poeta y músico Guillaume de Machaut (1300-1377), que acompañó a Juan de Luxemburgo, rey de Bohemia, a sus lejanos dominios y vivió en su corte de Praga, fue canónigo en Reims y disfrutó de la protección de Carlos de Normandía (luego Carlos V de Francia) y del duque de Berry. Es, pues, un poeta esencialmente áulico y a ello responde su producción, elegante, artificiosa, curiosa por sus abstracciones y juegos retóricos. Poeta de moda, su fama fue grande y atravesó las fronteras del francés: Santillana lo cita con respeto y lo imitan algunos poetas catalanes. Lo más importante de Machaut es su novela de amor, el *Livre du voir dit* («Libro de la historia verdadera»), que narra la real pasión que concibió por el poeta, viejo y achacoso, la hermosa Péronelle d'Armentiéres, joven de quince a veinte años, sólo por la lectura de sus versos y sin haberle visto jamás. Una delicadeza poco común, hecha verdad por

un singular suceso auténtico, es la causa de que en los últimos momentos de su laboriosa vida, que tantos versos maquinales produjo, Guillaume de Machaut nos transmita el temblor emocionado de su alma. Discípulo de Machaut fue Eustache Deschamps (1340-1410), del que se conservan mil quinientas poesías. Ocupó cargos en las cortes de Carlos V, Carlos VI y del duque de Orleáns y fue el teórico de la nueva escuela con su tratado *Arte de versificar (Art de dictier)*. Su poesía es variada, revela a veces observación personal, actitud satírica, captación de su ambiente y estados de ánimo propios. Su cancionero reúne composiciones de circunstancias y trata de personajes y hechos de la historia de su tiempo, y en sus canciones graves y solemnes aparece un pedante alarde de mitología clásica que recuerda los tapices de la época. Con las baladas de Otón de Granson (1340-1397) y las poesías de Jean Froissart (de quien ya hemos tratado como cronista, **véase pág. 326**), se cierra la lírica francesa del siglo XIV, fiel a las innovaciones y al estilo de Guillaume de Machaut.

La dama italiana Christine de Pizan (adaptación de *Pizzano,* 1365-1431), hija de un astrólogo de los reyes de Francia y de Aragón, enviudó a los veinticinco años y se dedicó a escribir para ganar con qué mantener a sus hijos. La mujer profesional intelectual ha hecho su aparición en la historia moderna, y tanto es así que Christine se manifestará ardorosamente feminista, no tan sólo replicando a obras misóginas como la continuación de Jean de Meun del *Román de la Rose* sino componiendo un poema en elogio de Juana de Arco *(Dittié sur Jeanne d'Arc)*. En sus composiciones líricas se mantiene dentro de la línea de Deschamps, pero adquiere una nota personalísima e inconfundible cuando nos habla de la soledad de su viudez *(Seulete sui,* palabras con las que empiezan todos los versos de su más conocida balada).

Alain Chartier (1385-1429), secretario de Carlos VI y de Carlos VII, es un escritor de obra variada. A propósito de la derrota

francesa en Azincourt (1415) escribió el poema titulado *Libro de las cuatro damas (Livre des quatre dames),* similar a la *Comedíela de Ponga* del Marqués de Santillana, admirador de Chartier. Las ideas políticas del escritor aparecen en su curiosa obra en prosa *Le quadrilogue invectif,* debate entre Francia, el Caballero, el Pueblo y el Clero, síntesis de la sociedad medieval. Hacia 1424 Alain Chartier compone un poema que alcanzará un éxito enorme y que es una especie de índice de la poesía amorosa de su tiempo: *La hermosa dama sin piedad (La belle dame sans merci):* el dolorido, lánguido y desdichado enamorado muere víctima de la crueldad de la dama tras un cortesano y casuístico diálogo, en el que se acumulan toda la tristeza y todos los ruegos de la poesía de la época. La obra de Chartier, de más valor en cuanto a su significado que a su poesía, suscitó una larga polémica en tomo al enamorado mártir y a la dama cruel; aquél fue justificado, defendido, honrado en su amorosa muerte, aquélla fue juzgada, condenada y maldecida. No deja de ser significativo que Francesch Oliver, traductor de *La hermosa dama sin piedad* al catalán, a mediados del siglo XV, se suicidara por amores. El amor como enfermedad y muerte se convertirá en un nuevo tema, propio para complicadas alegorías y abstracciones, e infinidad de poetas se lanzarán a escribir hospitales, medicinas, cementerios e infiernos de enamorados, en los que, imitando a veces lo más superficial de la *Comedia* de Dante, amantes famosos de todas las épocas seguirán llorando sus penas y maldiciendo a las damas que les hicieron víctimas de su crueldad. La arbitrariedad y la pedante arqueología crean un mundo irreal y fabuloso, pagano y cristiano, antiguo y moderno, caballeresco y sentimental, en el que el ingenio intenta, a veces con cierto éxito, suplir la falta de verdad.

Con Charles d'Orléans (1394-1465) la elegancia llega a convertirse en poesía y lo que era fundamentalmente falso logra cierta autenticidad. Durante veinticinco años este noble caballero, duque de Orleáns, permaneció prisionero en Inglaterra y en

la poesía tradujo su melancolía y su nostalgia, emocionante en aquella famosa balada en la que desde Dover contempla la costa francesa. De regreso a sus tierras, su corte se abrió a los poetas: cuando en su castillo de Blois inauguró un artificio hidráulico para proveer a su mansión de agua, el acontecimiento fue celebrado con un concurso poético en el que multitud de ingenios, entre ellos el entonces oscuro François Villon, escribieron baladas con el estribillo *Je meurs de seufauprés de lafontaine* («Muero de sed al lado de la fílente»). Las numerosas poesías de Charles d'Orléans se caracterizan por el uso casi constante de la alegoría y de la abstracción de las personificaciones. El estilo del *Román de la Rose,* que pesa sobre todos los poetas franceses de los siglos XIV y XV, ejerce una obsesionante influencia sobre Charles d'Orléans, cuyo abuso en la abstracción llega a constituir una nota personal por su intensidad y frecuencia. El Bosque de la Larga Espera, la Montaña de Tristeza, la Nave de Esperanza, el Abismo de Dolor, el Albergue de Pensamiento, el Pozo de Melancolía, etc., forman un trasmundo tan perfecto, tan hábilmente combinado en su sentido alegórico, que logra que las pasiones, los sentimientos y los estados de ánimo creen un ambiente poético, irreal y significativo que alcanza valor por sí solo. La abstracción ahoga lo concreto y nos llega convertida en poesía, perfecta e inteligente solución en momentos en que los sentimientos reales no salen de un círculo vicioso. El *bon roi René* (1409-1480), rey titular de varios reinos, entre ellos el de Aragón, tanto en sus obras en prosa como en sus poesías, extremó este aspecto hasta tal punto, por ejemplo en su *Cuer d'amours épris,* que las abstracciones se convirtieron en una especie de mitología intelectual y cortesana: en este elegantísimo poeta y rey el mundo circundante dejó de ser realidad y se transformó en soñada alegoría, como sus coronas.

FRANÇOIS VILLON

Es François Villon el primer gran poeta en lengua francesa y tal vez el único de los medievales de su país que disfruta de un amplio conjunto de lectores en nuestros tiempos. Ello se atribuye a la creencia, mil veces repetida, de que Villon es un poeta «moderno». Nada menos justo que esta apreciación: Villon es el típico producto de la cultura, de la sociedad y del ambiente francés del siglo XV en que transcurrió su existencia. Sus conocimientos son los normales de cualquier «Maestro en Artes» como él era; su repertorio de lecturas literarias es el mismo que el de todo escritor de su tiempo; sus temas literarios se remontan a una tradición ya formada, y su técnica poética y su lenguaje, incluso en sus rasgos populares y castizos, no son invención ni creación suyas. Todo ello en modo alguno minimiza el mérito de Villon; al contrario, lo realmente genial en este poeta es haber logrado transmitirnos una robusta e inconfundible personalidad, un singular temperamento y un lirismo hasta entonces no logrado sin salirse de los medios normales y corrientes en la poesía de su tiempo, sin convertirse en un renovador estrepitoso ni en un revolucionario en el arte. Villon es un poeta con angustiosos problemas vitales ante los que reacciona de diversa forma según las circunstancias y según su estado de ánimo, y ha sabido hacer llegar hasta nosotros la realidad de estos problemas y los matices de estas diferentes reacciones. En esto estriba, precisamente, el valor que actualmente mantienen las poesías de Villon, lo que en modo alguno significa modernidad.

François de Montcorbier, que luego adoptó el apellido de su padre adoptivo, Guillaume de Villon, nació en París a fines de 1429 o principios de 1430; cursó el bachillerato y la licenciatura y en 1452 era ya Maestro en Artes. Su juventud fue la del típico estudiante revoltoso: no hay duda de que aprovechó las enseñanzas que recibiera, pues su obra revela una real formación universitaria; pero al propio tiempo frecuentó ambientes bajos, hizo amistades de la peor calaña y conoció a fondo tabernas y garitos.

En su *Testamento* recordará sus tiempos de estudiante lamentando no haberlos aprovechado en aquellos versos tan conocidos.

Hé! Dieu, se j'eusse estudié
ou temps de ma jeneusse folle,
et a bonnes meurs dedié,
j'eusse maison et couche molle.
Mais quoy? je fuyoie l'escolle,
comme fait le mauvais enfant.
En escripvant ceste parolle,
a peu que le cuer ne me fent.

[«¡Ay, Dios!, si hubiese estudiado en el tiempo de mi loca juventud y me hubiese entregado a las buenas costumbres, tendría casa y cama blanda. Pero no fue así: huía de la escuela como hace el niño travieso. Cuando escribo estas palabras por poco se me quiebra el corazón.»] Afortunadamente, Villon, cuando escribía estas palabras, no podía volver atrás. Tal vez hubiera logrado tener un hogar pacífico y una cama blanda —aspiración de su precursor Rutebeuf—, pero si el joven Villon no hubiese hecho frecuentes escapadas de las aulas y no hubiese conocido y practicado las malas costumbres, no hubiera existido el gran poeta y nadie recordaría el nombre del hipotético buen estudiante, serio y sensato que lograra un bienestar burgués.

En 1455 el flamante Maestro en Artes se pelea en plena calle con el clérigo Philippe Sermoise y en la lucha le clava una navaja y lo mata. Villon se ve precisado a ausentarse de París por unos meses. Su equívoca situación frente a la justicia le lleva a frecuentar el ambiente de los maleantes, y en compañía de cuatro de éstos escala una noche de las proximidades de Navidad de 1456 el Colegio de Navarra y roba el oro contenido en unas cajas. Si en la pelea del año anterior había matado a Sermoise en legítima defensa, pues éste fue el agresor, ahora el robo lo ha verificado con absoluta conciencia de la culpabilidad del hecho y

formando parte de una banda. Después del robo huye a Angers y tal vez entra en relación con Charles d'Orléans, quien posiblemente acogió gustoso al que ya había dado muestras de su dominio de la poesía. Literariamente había disfrazado su segunda fuga de París como ocasionada por un desengaño amoroso. Hasta 1461, fecha en que volvemos a encontrarlo en su ciudad natal, Villon lleva una vida oscura y miserable, difícil de precisar y de seguir, pero que le hizo conocer varias cárceles. En noviembre de 1462 es encarcelado en París por otro robo, y poco después vuelve a tomar parte en una riña callejera en la que cae herido François Ferrebouc, notario pontificio. Dada la calidad del agredido, el proceso fue duro y Villon fue condenado a ser ahorcado. El poeta, con mueca trágica, comenta en un impresionante epigrama que pronto *Sçaura mon col que mon cul poise* («sabrá mi cuello cuánto pesa mi culo»), y escribe su epitafio. En éste los ahorcados, con la carne devorada y podrida, los huesos expuestos a la lluvia, al sol y a los cuervos, balanceándose al compás del viento, se dirigen en primera persona a sus «hermanos humanos» pidiéndoles piedad, rogándoles que no se rían de su triste suerte y mostrándose a sí mismos como ejemplo, para que no sean de su cofradía. Dios y la Virgen son invocados por estas voces muertas y miserables, que hablan con dolor y con crudeza: *Hommes, icy n'a point de mocquerie* («Hombres, aquí no hay burla»), dice el poeta que tan bien ha sabido burlarse de todo, hasta de la soga que cree que pronto le va a estrangular el cuello.

Pero la sentencia no se cumple. Villon recurre al Parlamento y éste le conmuta la pena de muerte por diez años de destierro de París. El poeta exulta de júbilo, recupera nerviosamente toda su gracia, su alegría de vivir y escribe una balada en elogio del Parlamento que le ha perdonado la vida: sus cinco sentidos, ojos, oídos, boca, nariz, todos sus miembros, «cada uno de ellos en su lugar», su corazón, sus dientes, hígado, pulmón, todo su cuerpo en suma, «más vil que el oso o que el cerdo que vive en el barro»,

dan gracias a los señores del Parlamento. Aquel cuerpo que ha estado a punto de deshacerse y descomponerse en la horca se organiza vitalmente y vuelve a disfrutar de la luz como si acabara de nacer de nuevo. Pocas poesías se han escrito tan estremecedoras como estas de Villon en su última tragedia, en las que el poeta ha hecho hablar a su cuerpo muerto en la mayor vileza y luego lo ha hecho saltar de alegría, con lágrimas de gratitud, porque al fin y al cabo *toute beste garde sa pel* («toda bestia conserva su pellejo»). Con el gozo de vivir de estas últimas composiciones, el Maestro en Artes François Villon, ladrón y asesino, desaparece de la historia y nada más sabemos de él ni de su suerte en aquel destierro que se ignora en qué terminó.

Un auténtico criminal, que dominaba el arte de escribir versos y que estaba en posesión de un ingenio felicísimo, ha trasladado sinceramente el patetismo de su asendereada vida a un conjunto de poesías en una época en que la lírica no acertaba a salir de convencionalismos, de juegos retóricos y de situaciones irreales. La grandeza de Villon estriba pura y simplemente en esto; pero no olvidemos que no la hubiera conseguido si debajo del hombre criminal no hubiera existido el Maestro en Artes, el conocedor de los recursos literarios, el lector de obras en boga en su ambiente. Pero además, como no es raro en su tiempo, este criminal instruido y docto era un ferviente cristiano y un sincero devoto de la Virgen. La tónica mariana de la lírica de Villon tiene una autenticidad insólita, pues él es uno de esos pecadores empedernidos de las leyendas medievales cuya única posible salvación está en manos de la Virgen. La gran ternura de Villon, de este gran sinvergüenza, aparece en la balada que dedica a María pero que pone en boca de su madre *(ma mere, la povre femme)*. El poeta hace que su madre ore ante la Virgen con la más rústica y fervorosa piedad:

Femme je sais povrette et ancienne,
qui riens ne sçay; oncques lettre ne leus,

Au moustier voy dont suy paroissienne
paradis paint, ou sont harpes et lus,
et ung enfer ou dampnez sont boullus:
l'ung mefait paour, l'autre joye et liesse.

[«Soy mujer pobrecilla y vieja, que nada sabe; jamás supe de letra. En la iglesia de la que soy parroquiana veo pintado el paraíso, donde hay arpas y laúdes, y un infierno en el que son hervidos los condenados: éste me da miedo, aquél alegría y contento.»]

Es raro encontrar en la poesía medieval actitudes de cariño y ternura hacia la madre, pero aún es más significativo que a un poeta se le ocurra ofrendar a su madre una balada para que con ella rece a la Virgen, madre de los pecadores. Ha tenido que ser Villon, pecador y criminal, quien nos ofreciera esta nota tan extraordinariamente delicada.

Las mujeres amadas por Villon fueron sin duda hembras de baja extracción, como las que en los procesos aparecen como cómplices de sus fechorías. No obstante, el poeta, cuando ha de salir de París por haber desvalijado el Colegio de Navarra, escribe poesías fingiendo que abandona la ciudad «para arrancar su corazón de la cárcel amorosa». Otra era, y bien distinta y real, la cárcel de la que el poeta huía, pero el pretexto amoroso le sirvió para trazar una intencionada parodia de los temas predilectos de los poetas cortesanos de su tiempo, entre ellos del de la «dama sin piedad» y del «enamorado mártir», que tan en boga había puesto Alain Chartier. Villon no se había situado en trance de sufrir desprecios de altivas damas ni de experimentar la dulzura de una mirada amable que hubiera hecho la felicidad de cualquiera de sus colegas en arte. Villon se burla del amor cortés y frente a la retórica y convencional enumeración de la belleza femenina que los líricos medievales repiten monótonamente como un ejercicio de escuela, escribe la balada de la Belle Heaulmière.

La Belle Heaulmière había sido la mujer más bella de París; Villon, que la conoció ya vieja, nos describe la fealdad de sus miembros decrépitos: ¿Qué se hizo de la blanca frente, de los cabellos rubios, de las cejas arqueadas…? y así enumera todos los antiguos encantos de la que fue tan hermosa y los opone a la fea y repelente actualidad. El tópico ha sido vencido por la realidad más cruda y la retórica artificial por el arte más intencionado y grave. Cuando esta consideración particular se generaliza pierde intensidad y gana en gracia y en elegancia: es la *Balada de las damas de antaño (Ballade des dames du temps jadis),* la poesía más conocida de Villon, en la que uno de los más manidos lugares comunes, el tema del *Ubi sunt?* («¿Dónde están?»), adquiere una eficacia nueva a base de la evocación y el ensueño como lo adquirirá, gracias a la reflexión y la sinceridad en las coplas de Jorge Manrique. Villon ha salvado otro tópico con su arte y su acierto: el estribillo con que se cierra cada estrofa de esta balada, *Mais ou sont les neiges d'antan?* («¿Dónde están las nieves de antaño?»), da una fresca blancura a la enumeración de damas antiguas y modernas, mitológicas y reales que, como situadas en un retablo profano, el poeta va mencionando con cuidado de escogerlas en atención a la rara y etérea sonoridad de sus nombres y a su poder evocador («La reina Blanca como un lirio, que cantaba con voz de sirena»).

En el cancionero de Villon encontramos de la palabra más obscena y chocarrera a la más llena de lirismo y de resonancias, de la burla más soez y acanallada a la delicadeza más sutil, del insulto más grosero a la ternura y el más íntimo sentimiento. Su vida fue así, y el *bon follastre* de las tabernas, los garitos y las pandillas de ladrones en un instante se convertía en el *povre Villon,* encarcelado, desterrado, condenado a la horca y arrepentido de sus crímenes. Su cultura y su inteligencia le hicieron comprender que en la puntual transcripción poética de sus diversos sentimientos y estados de ánimo había unas posibilidades literarias que un siglo antes aprovechó Rutebeuf, pero que su vida y su ar-

te podían convertir en genialidad. Villon no precisó de crearse situaciones artificiales como los poetas cortesanos de su tiempo, ni trasladar sus ideas a alegóricas abstracciones, porque su diario existir, igual al de millares de malhechores de su ambiente, constituía una constante experiencia que nadie podía imaginarse que pudiera llegar a hacerse poesía.

La poesía catalana

Ya indicamos anteriormente que en los siglos XIV y XV la poesía llevaba una vida lánguida y mortecina en el dominio de la lengua provenzal, de tan glorioso pasado lírico, y que al propio tiempo en aquellas mismas centurias los poetas cultos catalanes escribían o intentaban escribir en provenzal trovadoresco. En cierto modo puede afirmarse que la continuación más directa y lingüísticamente más vecina de la poesía de los grandes trovadores provenzales de los siglos XII y XIII se da en los numerosos poetas catalanes que, hasta mediados del XV, mantienen artificialmente la lengua poética y restos del estilo de aquéllos. Esta situación arcaizante de la lírica cortesana catalana tiende a cambiar desde principios del siglo XV, cuando en el lenguaje usado por los poetas aumentan las soluciones genuinamente catalanas, que a mediados del siglo acabarán imponiéndose, se deja sentir el influjo de la poesía italiana y el de los franceses Machaut, Granson y Chartier, y los ingenios valencianos, menos ligados a lo provenzal que los nacidos en el condado de Barcelona, dan el mayor y más notable contingente de líricos.

En la obra lírica de Andreu Febrer (1375-1444), nacido en Vic, se advierte todavía el influjo de los trovadores, principalmente el de Arnaut Daniel, pero se ensayan las innovaciones estróficas introducidas en Francia por Guillaume de Machaut. El mismo Febrer, cuyas composiciones originales se fechan a finales de siglo, tradujo en 1429 la *Comedia* de Dante al catalán, manteniéndose en una extraordinaria fidelidad a la estructura de los

tercetos y rimas del poema italiano. En el paso del siglo XIV al XV, y en las cortes de Juan I, Martín el Humano y Fernando el de Antequera, conviven los poetas de neta filiación trovadoresca, como Andreu Febrer, ya citado, Gilabert de Próxita, Guillem de Masdovelles, y Pere y Jacme March, con los que ya manifiestan algún leve influjo de los stilnovisti, de la lírica de Dante y de la de Petrarca, como son Pere de Queralt y Melchior de Gualbes. Ya a la corte de Alfonso el Magnánimo, pero antes de establecerse definitivamente en Nápoles, pertenece el valenciano Jordi de Sant Jordi (nacido a finales del XIV), que es un poeta cortesano, lleno de elegancia y de delicadeza, en el que se entrecruzan la influencia provenzal y la petrarquista, aunque ésta episódica y poco profunda. En su breve cancionero el tema amoroso es desarrollado con emotividad y notas personales, y los típicos recursos retóricos adquieren un valor auténtico cuando escribe una de sus más bellas canciones siendo prisionero de guerra en Italia. Jordi de Sant Jordi es autor de una poesía en verso sin rima, *Stramps,* que empieza con una estrofa de una impresionante elevación y solemnidad:

Jus lo front port vostra bella semblanza,
de què mon cors nit e jorn fa gran festa,
que remirant la molt bella figura
de vostra fag m'és romasa l'empremta
que ja per morí no se'n parirà la forma,
ans quan serai del tot foras d'est segle,
cels qui lo cors portaran al sepulcre
sobre ma faç veuran lo vostre signe.

[«Bajo la frente llevo vuestra hermosa semblanza, de lo que yo noche y día hago gran fiesta, porque contemplando la muy bella figura, me ha quedado grabada la impronta de vuestra faz de tal modo que ni por la muerte se apartará la forma, pues cuando es-

té del todo fuera de este mundo los que lleven el cuerpo al sepulcro verán sobre mi faz vuestro signo.»]

Tanto Andreu Febrer como Jordi de Sant Jordi ocuparon cargos en la corte de Alfonso el Magnánimo, gran monarca de humanistas (**véase pág. 383**); en ella figuró también como halconero Ausías March (1397-1459), nacido en Valencia, el más alto de los poetas catalanes y uno de los más personales de su tiempo. En la extensa obra lírica de Ausías March (128 poesías) aparece todavía cierta influencia de la poesía trovadoresca provenzal, aunque se limita a la utilización de aspectos exteriores y estilísticos que van desde ciertas características de la concepción amorosa hasta el uso de algunas imágenes y expresiones propias de los trovadores. Sobre Ansias March ejerce una gran influencia la Escolástica, la cual no tan sólo da a su poesía un sentido filosófico, reflexivo y cristiano, sino que le ofrece elementos y motivos para someter sus sentimientos y sus pasiones a un análisis minucioso y sutil, frecuentemente despiadado y doloroso, que le permite vivificar un tipo de lirismo nuevo y profundamente personal. La *Summa* de Santo Tomás respira en muchos de sus poemas, en los que las definiciones escolásticas toman forma poética en fuertes endecasílabos; conceptos aristotélicos sobre el amor y las pasiones reviven en Ausías March. La externa tradición trovadoresca y el profundo contenido escolástico de esta poesía se renuevan en algún trecho con notas de lirismo renacentista bajo la influencia de Dante y Petrarca, más concreta aunque esporádica la de éste, difuminada y vaga la de aquél.

El eje fundamental de la poesía de Ausías March es el amor, del cual derivan los graves conflictos y las contradicciones morales que mantienen al poeta en una lucha constante, pues todo ello se debate en un plano superior y trascendente. El problema central es el de la salvación del alma, estrechamente ligado al del amor, pues la mujer ya no es para Ausías March una sublimación ideal e intangible como para los trovadores, ni un ángel ni una

visión celestial, como para los italianos, sino un ser de carne y hueso, profundamente humano, situado a ras de tierra, con sus vicios y sus virtudes y capaz de condenarse y de acarrear la perdición del alma del poeta. De ahí nace el conflicto entre el amor verdadero y el amor falso y el debate entre la sensualidad y la inteligencia de la dama (cuyo nombre esconde con el seudónimo o *senhal* de *Plena de seny,* «sensata»). Debido a ello, después de la muerte de la dama la duda y el remordimiento corroen el alma del poeta y le obsesiona el enigma de su suerte, pues, en caso de condenación, podría ser él culpable. No obstante, a partir de la muerte de la dama siente que el amor, en vez de menguar, crece aún más y se purifica porque con la descomposición del cuerpo murió también el deseo, y desde este momento en la vida del enamorado dominará la razón, no la sensualidad. Llevar a la poesía estos conceptos capitales y estas ideas torturantes —siempre en el cauce de la escolástica— supone una nueva y sorprendente actitud lírica que ningún poeta había sido capaz de plantearse ni de desarrollar con el introspectivo análisis del alma y de sus pasiones que realiza Ausías March. Su intelectual desmenuzamiento del amor conduce al poeta a la creencia de haber resuelto con su experiencia viva y dolorosa los conflictos de la carne y del espíritu.

Fantasiant Amor a mi descobre
los gran secrets que als pus subtils amaga
e mon jorn ciar ais hòmens és nit fosca,
e vise de ço que persones no tasten.
Tant en Amor l'esperit meu contempla
que par del tot fora del eos s'aparte,
car mos desigs no són trobats en home
sinó en tal que la cam punt no el torba.

[«Fantaseando el Amor me descubre los grandes secretos que esconde a los más sutiles, y mi día claro para los hombres es no-

che oscura y vivo de lo que las personas no catan. Tanto contempla mi espíritu en Amor que parece que del todo se separa del cuerpo, porque mis deseos no se hallan en el hombre sino en aquel a quien la carne no turba en manera alguna.»] La poesía de Ausías March es una constante afirmación de personalidad y un continuo análisis de los sentimientos del poeta, sin dejar margen a la anécdota ni a la ficción. El poeta es sincero y crudo y menosprecia todo cuanto no sea eficaz para la expresión de lo que lleva dentro. El amor le ha descubierto los secretos que esconde a los hombres más sutiles —acabamos de oírselo decir— y su misión poética es manifestarlos a todos, sin ocultar lo más íntimo de sus problemas y de sus pasiones.

Todo ello desemboca, naturalmente, en una explosión religiosa que tiene su más alta expresión en el *Canto espiritual (Cant espiritual),* maravillosa confesión en la que el poeta pide a Dios ayuda y le suplica que su muerte llegue pronto, ahora que se halla en su gracia, pues teme que una larga vida le sea constante ocasión para el pecado. Se sabe tan miserable y tan propenso a la culpa, que quiere aprovechar un momento de sincero arrepentimiento para ganar la salvación que siempre temió perder; pero al propio tiempo, humanísimamente aferrado a la vida, se pregunta con impaciencia cuándo llegará el día que no tema a la muerte.

El estilo de Ausías March es generalmente seco y tiende a una grave y severa rudeza, debida en muchas ocasiones a las dificultades que se presentan al poeta que se debate entre la acumulación y la sutileza de los conceptos y la rígida forma métrica en que quiere encerrarlos. La idea se sobrepone a la forma y el poeta sacrifica ésta a aquélla. Ausías March llega a decir de sus versos que son *sens alguna art eixits d'hom fora seny* («sin ningún arte salidos de hombre fuera de juicio»). Esta afirmación, que encaja perfectamente con la poesía de Ausías March, suena como una novedad revolucionaría en la Edad Media e incluso en los comienzos del Renacimiento. Por vez primera un poeta ha proclamado su rebe-

lión frente a la retórica y ha manifestado que recoge lo que su delirio *(fora seny)* le dicta rompiendo los preceptos del arte. La idea desnuda, desgarrada e insobornablemente sincera rebasa todo artificio y se opone manifiestamente a las anteriores experiencias poéticas, tildándolas de falsas:

Leixant a part l'estil deis trobadors,
qui, per escalf, traspassen veritat.

[«Dejando aparte el estilo de los trovadores que, por ardor, trasponen la verdad.»] La apretada acumulación de ideas, frecuentemente sutiles y difíciles de captar en una primera lectura, ha dado a Ansias March fama de poeta oscuro, dificultad y oscuridad que no suponen una actitud poética determinada ni un hermetismo buscado y consciente. El tono altisonante e imprecatorio llega a veces a efectos solemnes, como cuando conjura a los que murieron por amor:

¡Oh vós, mesquins qui sots terra jaeu
del colp d'Amor ab lo cos sangonent,
e tots aquells qui, ab cor molt ardent,
han bé amat, prec-vos no us oblideu!
Veniu plorant, ab cabells escampats,
oberts los pits per mostrar vostre cor
com fón plagat ab la sageta d'or
ab què Amor plaga els enamoráis.

[«¡Oh vosotros, cuitados, que yacéis bajo tierra con el cuerpo ensangrentado por el golpe del Amor, y todos cuantos con corazón muy ardiente han bien amado, os ruego que no olvidéis! Venid llorando, con los cabellos revueltos, abierto el pecho para mostrar cómo vuestro corazón fue llagado con la saeta de oro con que Amor llaga a los enamorados.»]

Ausías March se sabe solo y reconoce que sus torturas y sus preocupaciones no afectan a los demás. Los otros poetas mienten

o divagan; él sólo se atormenta, se analiza y aquilata sus pasiones y afectos. Esta independencia moral aparece con notable empuje en estos versos:

Jo són aquell qui en lo temps de tempesta,
quan les més gents festegen prop los focs,
e puc haver ab ells los propris jocs,
vaig sobre neu, descalç, ab nua testa,
servint senyor qui jamés fon vassall
ni el vene esment de fer mai homenatge;
en tot lleig fet hagué lo cor salvatge;
solament diu: Que bon guardó no em fall.

[«Yo soy aquel que en tiempo de tormenta, cuando la demás gente se regala junto al hogar y puedo tener con ella los mismos placeres, voy sobre nieve, descalzo, con la cabeza desnuda, sirviendo a señor que jamás fue vasallo ni se le ocurrió nunca rendir homenaje; ante todo hecho bajo mantuvo voluntad terca; solamente dice: Que buen galardón no me falte.»]

La influencia de Ausías March fue considerable en los poetas castellanos del siglo XVI, sin contar a Boscán. Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Femando de Herrera, etc., lo leyeron con devoción y lo imitaron en algún trecho.

Entre los numerosos poetas catalanes del siglo XV, muchos de ellos autores de composiciones de carácter ocasional o político, destacan la figura de Pere Torroella (o Pedro Torrellas), más famoso por su producción en castellano, y la del valenciano Johan Roís de Corella, elegante, retorcido y barroco. Al iniciarse el siglo XVI la literatura en catalán entra en un período de estancamiento y de abandono que durará hasta el resurgimiento de mediados del siglo XIX. Este largo lapso ofrece solamente algunas esporádicas muestras de poesía catalana cuyo interés es puramente circunstancial y revelador de una actitud.

La poesía lírica en lengua castellana ofrece una evolución y unas características tan propias y privativas que se constituye en un fenómeno muy diverso al que presentan las demás literaturas, incluso las más vecinas. Por un lado, la lírica culta y cortesana aparece tardíamente en castellano —concretamente en la segunda mitad del siglo XIV—, ya que en el momento que pudo ser más propicio para su auge, el reinado y ambiente de Alfonso X el Sabio, los ingenios castellanos, entre ellos el propio monarca, escribían sus versos en gallegoportugués, fenómeno paralelo al de los poetas cortesanos catalanes que componían en provenzal. Pero es evidente, no obstante, que hubo poesía semiculta en castellano en los siglos XII y XIII. A este último pertenecen dos preciosos textos, restos de un movimiento lírico evidentemente más considerable: el poema titulado *Razón d'amor,* delicado y tierno en su primera parte, burlesco en la segunda, que desarrolla un debate entre el agua y el vino (hay, no obstante, cierta vinculación entre ambas secciones), y la *Disputa de Elena y María,* que versa sobre el tan divulgado tema medieval de la polémica entre la preeminencia del clérigo (o sea el hombre de letras) y el caballero (o sea el hombre de armas). En cuanto la lírica propiamente dicha empieza a cultivarse en castellano se advierte la influencia de la poesía gallegoportuguesa, pero al propio tiempo reaparecen temas y aspectos característicos de la primitiva lírica andalusí o mozárabe que conocemos gracias a las *jarchas,* lo cual da a la poesía culta castellana un especial sello autóctono y tradicional que notaremos incluso en los poetas más eruditos, como el marqués de Santillana, y que persistirá, como una característica singular, en los escritores de la Edad de Oro de la literatura española, como Lope o Tirso de Molina. La lírica castellana, pues, presenta una veta tradicional de aspecto similar a la tradicionalidad de su épica mantenida por el Romancero. Éste, el Romancero, se interfiere también en la labor de los líricos para confluir, junto

con la poesía cortesana más atildada, en los poetas de los siglos XVI y XVII. La influencia gallegoportuguesa, dados los temas, el espíritu, el estilo y la técnica de esta poesía, en parte también continuadora de la línea tradicional de las *jarchas,* es algo connatural y propio en la poesía castellana medieval, es decir, no supone extranjería ni la aclimatación de un modo de poetizar ajeno y distanciado. Pero toda corte está siempre abierta a usos y modas de fuera y nada menos «nacional», en el sentido moderno de la palabra, que una corte medieval, en la que las reinas, centro alrededor del cual gira toda poesía áulica, suelen ser extranjeras y no raramente proceden de otras cortes en las que también se cultiva la poesía. De ahí que los estilos de la lírica francesa prendan en el siglo XV en la castellana, y que ésta se llene de amantes mártires y de damas sin piedad y se entregue a la casuística amoroso-cortesana de más allá de los Pirineos. Por otra parte, gracias principalmente a la corte de Alfonso el Magnánimo, príncipe nacido en Castilla, rey de Aragón y conde de Barcelona y tantos años residente en Nápoles, otro dominio de su corona, los ingenios castellanos establecen estrecha relación con los catalanes, conservadores en aquel momento de la tradición provenzal, y con los italianos, entonces en pleno Renacimiento y en furor dantista y petrarquista. No olvidemos que el escaso residuo de provenzalismo que aparece en la lírica castellana —*esparzas,* debates, despedidas y otras muestras de poesía ocasional— no deriva directamente de los trovadores, sino, en parte ínfima, del provenzalismo de las cantigas de amor o pastorelas gallegoportuguesas y, por otro lado, de la tradición trovadoresca persistente entre los poetas catalanes. Santillana nos iluminará en estos aspectos.

En el siglo XIV la relación entre poetas gallegos, portugueses y castellanos se hace muy íntima y produce curiosas interferencias: castellanos como Jerena y Villasandino escriben algunas de sus poesías en gallegoportugués; gallegos como Juan Rodríguez del Padrón lo hacen en lengua castellana pero con espíritu y estilo

gallegos, y se abre la escuela de poetas portugueses en castellano con Juan y Alfonso Pimentel, Juan de Merlo, Pedro da Cunha, etc., tradición que se mantendrá muy constante a lo largo de los siglos XV y XVI y parte del XVII, y contará con nombres tan ilustres como don Pedro el Condestable, Gil Vicente, Sá de Miranda, Camoens, Jorge de Montemayor, etcétera.

En la segunda mitad del siglo XIV florece el poeta gallego Macías, al que, por haber muerto de amores, se le llamará por antonomasia *o namorado* y quedará como un hispánico símbolo del «amante mártir», un siglo antes de Alain Chartier. La producción conservada de Macías, que se reduce a cuatro poesías de atribución segura, es profundamente triste y desesperada.

Los poetas castellanos más aferrados al influjo gallegoportugués tienen un marcado carácter juglaresco y popularizante. Su relación con la corte no es la que en ella pudieron tener los que la frecuentaban por ser nobles o funcionarios áulicos, sino la del juglar que la divierte, un poco al estilo de los bufones, se gana la vida en ella con sus versos y es capaz de la adulación para obtener una propina, un buen traje o una muía. Es un tipo de poesía en el que abunda la alusión al hecho reciente, el comentario al último suceso, si es escandaloso mejor, el elogio exagerado y por lo común vacío e insincero y el discreteo, y el debate sobre casuística o problemas triviales, donde sólo hallamos rasgos de ingenio y habilidades técnicas. Pero al lado de esta poesía ocasional de cuando en cuando aparecen en la producción de algunos de estos poetas versos de cierta inspiración y notas personales, como ocurre en Garci Fernández de Jerena, de vida pintoresca, agitada, vagabunda y singular (dícese que renegó del cristianismo y se hizo moro y que cometió otros excesos), y sobre todo en la de Alfonso Álvarez de Villasandino. Villasandino (que murió viejo hacia 1424) nos ha legado una producción varia y copiosa, entre la que aparecen algunas poesías en gallego. Jugador, pedigüeño, adulador y sin límite en la obscenidad, Villasandino

es un poeta verboso, agudo, lleno de matices y de agudezas, que versifica sobre los asuntos más dispares, vende su inspiración al que mejor paga y mantiene una vital y exuberante abundancia. Su cancionero es una especie de croniquillas de sucesos diversos y por él desfilan toda suerte de personajes, desde los más encumbrados hasta los más humildes; pero al propio tiempo sus innegables dotes y su inspiración se manifiestan en composiciones que, como contraste a su musa normal, revelan una cortesana elegancia y cierta delicadeza espiritual.

Un genovés avecindado en Sevilla, Micer Francisco Imperial, abre a principios del siglo XV el italianismo en la poesía castellana con su poema *Dezir de las syete virtudes,* de construcción, alegorismo, ritmo y detalles inspirados en la *Divina Comedia*. Pero el influjo italiano, concretamente el de Dante y Petrarca, tendrá un carácter más estable y supondrá una más personal aclimatación en la obra poética de don Íñigo López de Mendoza (1390-1458), marqués de Santillana desde 1445. Este noble personaje, que intervino en la política y guerras de su tiempo, gozó de un extraordinario prestigio. De los catorce a los veinte años, edad decisiva para la formación de un escritor, Íñigo López de Mendoza ocupó el cargo de copero en la corte de Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, en la que Andreu Febrer era alguacil, Jordi de Sant Jordi camarero y Ausías March halconero, poetas catalanes los tres, mencionados por Santillana en el resumen de historia literaria que bosqueja en su carta o *Prohemio* al condestable de Portugal y al segundo de los cuales dedicó la *Coronación de mossén Jorde*. El italianismo de estos poetas y la vigencia que entre ellos mantenía aún la poesía provenzal y sus contactos con la cortesana francesa influyeron en la formación del joven castellano. De inspiración dantesca, incluso en su título, es la *Comedieta de Pon$a,* poema alegórico de Santillana a propósito del desastre que en Ponza sufrió Alfonso el Magnánimo, en el cual poéticamente es evocado Boccaccio, se parafrasea el *tíeatus Ule* de Hora-

cio y, por otra parte, toman la palabra comentando la acción cuatro damas, reinas e infantas, como en el poema que Alain Chartier —otro poeta admirado por Santillana— escribió sobre el desastre de Azincourt (**véase pág. 389**). También tiene título de regusto dantesco el *Infierno de los enamorados,* poema alegórico en el que, asimismo, se entrecruzan las influencias italiana y francesa. Finalmente, en su cuarentena de *Sonetos fechos al itálico modo* Santillana intenta, no con gran fortuna, aclimatar al castellano este género tan italiano, tomando como guía a Petrarca. Estos poemas de Santillana, así como el resto de sus obras alegóricas y doctrinales, revelan, principalmente, el hombre culto y moderno, aficionado a un arte entonces en boga en Europa y deseoso de innovar y de vincularse a un incipiente Renacimiento, que asimila en lo más externo y epidérmico. La verdadera grandeza de la poesía del Marqués hay que buscarla en sus obras aparentemente menos eruditas y cultas, como sus canciones, sus decires y sus serranillas. Santillana recibe aquella comente tradicional castellana de que tratábamos ha poco y al propio tiempo tiene un fino sentido para captar lo popular, como demuestra el hecho de haber recogido «refranes que dicen las viejas al fuego», en lo que hay una evidente actitud renacentista (recuérdese el «folclorismo» de los humanistas). La más depurada elegancia y la delicadeza más sutil campean en los breves elogios de damas en los que Santillana logra superar las fórmulas de la poesía cortesana y la falta de sinceridad a base de una buscada sencillez y de acertados toques populares. En el *Villancico fecho a unas tres fijas suyas* el Marqués acaba las estrofas con versos tomados de canciones tradicionales (repetición del mismo fenómeno de las *moaxajas* de cultos poetas hebreos y árabes con *jarchas* españolas) y entre ellos recoge un estribillo que del mismo modo había intercalado en su preciosa pastorela el gallego Airas Nunes. Véase este acertado momento de Santillana:

Por mirar su fermosura

destas tres gentiles damas,
yo cobríme con las ramas,
metíme so la verdura.
La otra con grand tristura
començó de sospirar
e decir este cantar
con muy honesta mesura:
«La niña que amores ha,
sola, ¿cómo dormirá?»

Aquí la doncella ha sido hallada por el poeta «en una gentil floresta» y es «una dama fermosa», lo que revela una señora cortesana situada en un irreal ambiente campesino. No en vano, la dama es hija del Marqués. Las serranillas de Santillana celebrarán, en cambio, a vaqueras, villanas, mozuelas y moras que el poeta encontrará en paisajes perfectamente delimitados geográficamente —entre Torellas y el Fayo, en Matalespino «en ese camino que va a Loçoyuela», entre Torres y Canena, en el camino que va de Calatraveño a Santa María, etc.—, como ocurre en las pastorelas provenzales, principalmente en las de Guiraut Riquier y en las de Cerverí. El noble poeta se sitúa ante sus rústicas interlocutoras en la actitud propia del aristócrata que dialoga con la pastora, pero sin soberbia, sin burlas ni proposiciones lascivas, como ocurre con frecuencia en la pastorela francesa. Santillana, que pudo ver a sus tres hijas, reales damas, en el disfraz de pastoras, sabrá ver a las pastoras como damas, y si alguna vez, como ocurre en la serranilla de la mozuela de Bores, la escena termina en idilio, ello será expresado con tal delicadeza que comprendemos perfectamente que tras la mozuela se esconde una dama real a la que el poeta rinde homenaje disfrazándola de villana.

En la obra del cordobés Juan de Mena (1411-1456), formado en Salamanca y en Italia y luego adscrito a la corte de Juan II como secretario de cartas latinas y cronista, los ideales y el estilo

del Renacimiento aparecen más sedimentados que en Santillana, éste, al fin y al cabo, un caballero aficionado a la literatura, aquél un literato profesional en un ambiente áulico. El renacentismo de Mena, no obstante, no es lo suficientemente poderoso para derribar una serie de principios, rasgos y maneras medievales que la tradición impone al autor, y que éste admite gustoso. Tal vez donde hay más novedad en la actitud intelectual de Mena es en la intención y en el prólogo de su *Ilíada en romance,* u *Homero romaneado,* versión a culta y retorcida prosa castellana del resumen latino de la epopeya homérica titulado *Ilias latina*. Mena lleva a cabo su versión con plena conciencia de realizar una labor indirecta, que muy levemente reflejará las bellezas de la que llama «seráfica y quasi divinal obra de Homero», cuyo valor intuye y cuya grandeza, para él ignorada, admira. Lo importante es que Mena no persigue dar a conocer el valor histórico de la *Ilíada,* como era corriente en los escritores medievales, y así impugna y combate la tan popularizada historia de Guido delle Colonne, sino que busca por tan indirecto camino rastros de la poesía del gran épico griego.

La poesía ocasional y cortesana de Juan de Mena es ingeniosa, elegante y algo hinchada por la profusión de cultismos y de mitología de que hace gala el autor. Hiperbólico en sus canciones de alabanza amorosa, sentencioso en sus composiciones morales y políticas, en Mena se nota cierto orgullo intelectual y una decidida conciencia de profesional frente a tantos aficionados a la poesía que vivían en su ambiente. Destaquemos la afiligranada y sabia composición de su poesía titulada *Claro-escuro,* especie de ensayo de un curioso *trabar clus* humanístico, y su personal interpretación del tema del *Carpe diem,* que acaba con un envío de gracioso sabor medieval y cortesano:

Yo vos suplico y vos ruego
me libredes de esta pena,
ca si muero en este fuego

no quiçá fallaréis luego
cada día un Juan de Mena.

Obra de gran ambición es el *Laberinto de Fortuna,* o *Las Trescientas* (llamado así por el número aproximado de sus estrofas) de Juan de Mena, poema de tipo alegórico y de detalles épicos que no ha logrado reproducir la estructura y, ni mucho menos, la intensidad de la *Comedia* de Dante y se ha quedado en un lugar intermedio entre lo medieval del *Román de la Rose* y los ensayos épicos renacentistas al estilo de la *Amorosa visión* de Boccaccio, Castilla, que mantiene en los tiempos de Mena la epopeya tradicional con el Romancero, no acierta a crear una épica renacentista culta, que no tendrá hasta un siglo más tarde. En mayor o menor proporción Lucano, Virgilio, Claudiano y Boecio influyen en el estilo y los temas del *Laberinto,* en el cual no faltan esporádicas notas dantescas, y el tema de la Fortuna, tan traído y llevado por autores medievales y renacentistas, reaparece con sus tradicionales atributos y tópicos. Lo importante del *Laberinto* es, por un lado, su espíritu nacional, patente en los pasajes dedicados a hechos gloriosos de la contemporánea historia de Castilla, en los cuales el poeta deja volar una fantasía ardiente, o en los momentos en que el cordobés Mena sigue las huellas del cordobés Lucano y describe una impresionante escena de brujería. Por el otro lado, en este sonoro y altisonante poema castellano, todo él solemnidad y aparato retórico y curial, se cifra un estilo elegantemente ampuloso y minoritariamente culto a base del empleo de un léxico selecto, cuajado de latinismos, y una sintaxis doblegada y retorcida en felices y exagerados ensayos de hipérbaton clásico. Mena es uno de los más destacados y conscientes creadores de un lenguaje culto y aristocrático, difícil empresa en la que él halló siempre soluciones de buen gusto pero que hará caer en la pedantería y en el ridículo a muchos de sus imitadores, a los que no frenarán la mesura ni la elegancia del gran poeta cordobés.

Jorge Manrique (c. 1440-1479), de noble familia en la que abundan los poetas, fue desde muy joven soldado y cortesano de un rey de una corte insurrecta y trashumante, revolucionariamente opuesta y en guerra con la decadente corte oficial y legítima. Jorge Manrique se alistó entre los partidarios del infante don Alfonso, el primer Alfonso XII de Castilla, hermanastro y rival de Enrique IV, y hermano entrañable de la que luego sería Isabel la Católica. El joven poeta dio su vida, atacando una fortaleza, al servicio de doña Isabel. Esta corte, joven, insurrecta, opuesta a la desintegrada y turbia de Enrique IV, hace de Jorge Manrique un poeta de un espíritu nuevo dentro de una recia y sana tradición. Es elegante y agudo en sus poesías amorosas; pero ellas no le harán pasar a la historia. En su cancionero, este poeta que murió relativamente joven, la muerte es invocada y llamada con sutiles juegos de ingenio, pero con una impaciencia que recuerda las coplas de Escrivá, que luego mencionaremos. Dice Manrique:

No tardes, Muerte, que muero;
ven, porque viva contigo;
quiéreme, pues que te quiero,
que con tu venida espero
no tener guerra conmigo.

Estos versos podrían parecer entresacados de una composición ascética; no obstante, Manrique los escribe porque no halla remedio a su «grave herida», lo que nos lleva a la tristeza amorosa de todos los poetas cortesanos europeos del siglo XV y nos hace ver que el caballero castellano es también un «amante mártir». Pero lo evidente es que estos versos de Manrique suenan de un modo diverso en su grave y trascendental preocupación.

Lo que ha hecho famoso a Manrique son las *Coplas* que escribió con motivo de la muerte de su padre, don Rodrigo Manrique. Esta larga composición, escrita en versos cortos de incisiva sonoridad, no pasa de ser un *planctus* más de los muchos que se

escribieron en la Edad Media, en el cual se desarrollan los más frecuentes y manidos temas: el desprecio del mundo, el poder de la Muerte y la Fortuna. No obstante, el poeta castellano ha logrado convertir estos tópicos tantas veces repetidos en una impresionante y turbadora elegía, que desborda arte y verdad en todas sus breves coplas y que produce una rara sensación de autenticidad y de superación total y contundente de los temas de la tradición poética funeral. La eficacia de las *Coplas* de Manrique estriba en primer lugar en un hecho personal: la mayoría de los plantos medievales están dedicados a la muerte de reyes, señores poderosos o figuras preeminentes del ambiente del poeta, el cual extrae de su defunción excusas para moralizar sobre la fragilidad de la vida, las mudanzas de la Fortuna y el poder de la Muerte o para elogiar aduladoramente a la persona fenecida, en general para hacerse agradable a su sucesor. Jorge Manrique llora —llora de verdad— la muerte de su propio padre, hecho ante el cual la tristeza del poeta es real, reales son las consideraciones que de ella extrae, pues han nacido ante el cadáver de un ser entrañable, y debido a ello los viejos tópicos se hacen verdad, porque el poeta se halla en el trance inicial de la creación de los temas reflexivos que luego devinieron lugares comunes. La expresión, la idea, la frase o la palabra más repetida en los innumerables plantos medievales, al reaparecer en las *Coplas* de Manrique, suenan con toda su validez, sin el mínimo desgaste, y recuperan la fuerza y la intención que con el uso habían perdido. Debido a ello, el lector moderno, que no soporta la lectura de cualquier planto medieval, lee con emoción y se aprende de memoria versos de las *Coplas* de Manrique, nacidos de un dolor verdadero por la muerte de un ser al que realmente amaba. El hombre medieval, al situarse frente a la muerte, se deshacía en interrogaciones: el *ubi sunt,* retahíla de nombres famosos —David, Salomón, Alejandro, César, Carlomagno, Artús— a base de la cual quería demostrar, ingenuamente, el poder de la Muerte, al que no se escaparon los

más fuertes, los más poderosos ni los más santos. No se daba cuenta de que, precisamente por el mero hecho de recordar aquellos nombres —de saber que existió un David, un Salomón, un Alejandro, un César, un Carlomagno, un Artús— los seres que los llevaron existen en el patrimonio cultural y en la conciencia histórica del mundo civilizado. Por ello el deseo final que suele aparecer en los plantos es la esperanza de que el ser llorado esté en el paraíso, al lado de Dios, de la Virgen, de los santos o de otros personajes famosos; y aquí acabó el existir y el ser de la persona fallecida, trasladada al otro mundo y sin trascendencia en éste. Manrique desvía este esquema tradicional y advierte que, tras el morir, en este mundo queda el nombre, la fama, más o menos eficaz y duradera, según las virtudes que en la tierra atesoró el finado. De ahí que nuestro poeta rechace los ejemplos del *ubi sunt* de la antigüedad:

Dejemos a los troyanos,
que sus males non los vimos,
ni sus glorias;
dejemos a los romanos,
aunque oímos y leímos
sus estorias;
non curemos de saber
lo d'aquel siglo passado
qué fue d'ello;
vengamos a lo d'ayer,
que también es olvidado
como aquello.

Es decir, no es preciso repetir la cacareada letanía de sabios, guerreros y poderosos cuyos nombres suenan huecamente a erudición libresca y ya no nos dicen nada. ¿Qué fue del rey don Juan? ¿Qué ha sido de los infantes de Aragón? ¿Qué fue del joven don Alfonso, verdadero rey para el poeta? ¿Qué fue del po-

deroso don Álvaro de Luna? El poder de la muerte, corroborado con la desaparición de personajes tan próximos, en los que no cabe el mito ni la erudición, se hace tangible y de una inmediata evidencia. François Villon también había quebrado los moldes del *planctus* con su balada de la Belle Heaulmière (**véase pág. 393**).

A finales del siglo XV el valenciano Juan Ram Escrivá, embajador del rey Católico en Nápoles, tras haber cultivado la poesía y la prosa renacentista en su lengua materna, compuso nostálgicas canciones en castellano, que van adscritas al Comendador Escrivá. El Comendador Escrivá adquirió justísima fama en la edad de oro de las letras españolas por una sola composición en la que el anhelo de la muerte, producido por penas de amor, como aclaran otras poesías del mismo autor, se expresa en términos en los que desaparece todo lo profano y se impone la mística reflexión. Véase íntegra esta obsesionante, turbadora y quintaesenciada poesía:

Ven muerte tan escondida,
que no te sienta conmigo;
porqu'el gozo de contigo
no me torne a dar la vida.
Ven como rayo que hiere,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido,
por mejor herir do quiere:
así sea tu venida,
si no, desde aquí me obligo
qu'el gozo que habré contigo
me dará de nuevo vida.

Con estos versos, en los que ha desaparecido toda retórica y con los que se hace poesía de la más elevada y etérea con los re-

cursos más sencillos y más humildes del idioma, sin cultismos, agudezas ni metáforas, dejamos a la lírica castellana, ya en vísperas de su segundo Renacimiento y de su segundo italianismo.

La narrativa a fines de la Edad Media

Dedicamos un capítulo especial a la narrativa de finales de la Edad Media en Europa, separando de esta suerte del resto de las manifestaciones literarias lo que modernamente entendemos por cuento y novela de un modo muy general. Desde luego, prescindimos de la forma externa de las producciones, y así incluimos en el presente capítulo obras escritas en verso, como los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer y el *Espejo* de Jacme Roig, y damos entrada a los libros de caballerías, continuación en prosa de los *romans* caballerescos de los siglos XII y XIII, manifestaciones totalmente distintas en el espíritu y en la intención artística de los poemas caballerescos renacentistas italianos (sobre los cuales **véase de pág. 444** a pág. 450). Por su valor especial dentro de la pura narración literaria y por contener cuentecillos intercalados estudiamos aquí, aunque ello tenga bastante de arbitrario, obras de intención no novelesca, como el *Asno* de Turmeda y el *Conacho* del Arcipreste de Talavera.

Los cuentos de Sacchetti

Hacia 1399 Franco Sacchetti daba fin a una extensa colección de historietas que tituló *Los trescientos cuentos (Il libro delle trecentonovelle),* siguiendo el ejemplo de Boccaccio, según manifestación expresa, pero sin una trama general que estructurara los relatos, vinculados entre sí únicamente por frases de transición entre uno y otro. Sacchetti intenta una especie de corpus de anécdotas, de dichos curiosos, hechos divertidos, respuestas agudas, habilidades de ingenio, etc., apartando el cuento de asunto complicado o

de ambiente fantástico. La mayor parte de los cuentos de Sacchetti narran sucesos que se dan como acaecidos en la Florencia en que vive el autor y en su misma época, o bien son historietas de tiempos pasados que le han contado; y la naturalidad y los detalles inmediatos con que son presentadas estas narraciones hacen que no se pueda advertir si un cuento determinado es pura invención o si refleja un hecho realmente sucedido. De esta suerte hay cuentos que tienen por protagonistas a grandes figuras literarias, como Guido Cavalcanti y Dante, pintores como el Giotto, reyes y personajes de la política y bufones famosos por su gracia y sus ingeniosas salidas, como el Gonella que Cervantes todavía recordará en el *Quijote*. Las breves escenas transcurren en la más normal cotidianidad, sin idealización de ninguna clase, y están relatadas en un lenguaje que parece hablado, no escrito. Ello hace que el diálogo sea de una viveza excepcional, rápido, incisivo, lleno de matices y de valores esencialmente coloquiales. Tras el arte exquisito de Boccaccio, hábil creador de tramas complicadas y audaces, y de personajes y personajillos que siempre se recuerdan, y maestro en un estilo culto y afiligranado, los cuentos de Sacchetti revelan un espíritu esencialmente burgués.

La narrativa catalana

Las más antiguas muestras de narrativa catalana aparecen en el siglo XIV y están escritas en sucesiones de versos pareados octosilábicos, al estilo francés, y son de inspiración francesa y provenzal. Entre estas narraciones las hay de tema artúrico, como el anónimo *Blandín de Cornualha y* la *Faula,* escrita por el mallorquín Guillem Torroella; otras son fundamentalmente alegóricas, como algunas de las escritas por Pere March y por Jacme March, o la *Vesió en somni* de Bernat de So; otras, en fin, tienen características de *fabliau,* como las anónimas *Lamentos del caballero Mataró (Planys del cavaller En Mataró), Disputa de Buch y su caballo (Disputació d'En Buch e son cavall)* y el *Testament d'En Bemat Serradell,* graciosa sátira fundamentalmente antimonástica, sin duda de in-

fluencia francesa y tal vez curiosamente paródica respecto a la *Divina Comedia*.

Desde mediados del siglo XIV las traducciones catalanas de la *Demanda del Santo Graal,* del *Lancelot* y del *Tristán,* así como la de las *Historias troyanas* de Guido delle Colonne acostumbran al público a la lectura de largas narraciones en prosa, y no tardan en aparecer novelas de creación original. Una de las primeras, escrita a finales del XIV, es la anónima *Historia de Jacob Xalabín,* curiosa y singular especie de novela caballeresca oriental de asunto contemporáneo en la que se desarrolla una trama amorosa y de aventuras, inspirada en relatos de las *Mil y una noches* y rodeada de determinados acontecimientos de la historia de los Balcanes, principalmente la batalla de Kosovo. La obra revela un conocimiento preciso y exacto de la geografía del Próximo Oriente y de la historia turca, lo que puede hacer sospechar que su autor fuera uno de los muchos catalanes establecidos en la península balcánica por razones militares o mercantiles, o bien un renegado. Carácter muy distinto tiene el *Viaje al Purgatorio (Viatge al Purgatori),* escrito en 1398 por el vizconde Ramón de Perellós y de Roda, conservado en catalán y en languedociano (sin que se pueda dar por seguro en qué lengua se verificó la redacción original). Perellós, convencido de la verdad de las leyendas sobre el purgatorio de San Patricio, decidió visitarlo personalmente, para lo cual el rey de Inglaterra le extendió un salvoconducto y allí se dirigió. Como consecuencia de esta aventura, Perellós escribió su relato, que no es más que una adaptación de la versión de la leyenda escrita en latín por Hugo de Saltrey, con intercalaciones personales (entre ellas la aparición de Juan I de Aragón en el Purgatorio, muerto por aquellos meses). Es curioso observar que el texto de Perellós fue a su vez traducido al latín por el irlandés Felipe O'Sulli van, en 1621, versión en la que se basó Pérez de Montalbán para su novela *Vida* y *purgatorio de San Patricio* (1627),

considerada como fuente de *El mayor prodigio* de Lope de Vega y de *El Purgatorio de San Patricio* de Calderón.

Figura importante en la narrativa catalana es la de fray Anselm Turmeda. Nacido en Mallorca hacia 1352, ingresó en la orden de San Francisco cuando contaría unos veinte años; después de estudiar en Lérida y en Bolonia se trasladó en 1387 a Túnez, donde abjuró la fe cristiana y adoptó pública y solemnemente el islamismo, cambiando por el de Abdalá su nombre cristiano. Las últimas noticias que se tienen de Turmeda nos lo sitúan en 1423 y en Túnez todavía; allí se conserva su tumba, que es aún objeto de veneración por parte de los musulmanes. Además de sus obras en verso catalán —un poema alegórico y unos graciosos y socarrones consejos— escribió en árabe un tratado titulado la *Tuhfa* o *El regalo del hombre inteligente,* conjunto de objeciones y ataques al cristianismo basados en un racionalismo frío y demoledor y que alcanzó tal predicamento entre los sabios y santones musulmanes que aún se imprimía en 1904. Pero la obra más importante de Turmeda es la *Disputa del Asno (Disputa de l'Ase),* escrita en prosa catalana y en Túnez el año 1417 y que a pesar de haberse difundido en buen número de manuscritos y haberse impreso en 1509, se ha perdido en su texto original, pero la conocemos gracias a una traducción francesa impresa en Lyon en 1544. El protagonista de la obra es el propio autor, fray Anselmo, que, perdido en un bosque, se encuentra con una corte de animales, presidida por su rey el León, y al punto se entabla una discusión que durará a lo largo de todo el libro sobre la superioridad y excelencia del hombre respecto al animal. Para discutir con fray Anselmo es designado un asno escuálido, sarnoso y rabón, el cual, con su poder argumentador irresistible, va echando por tierra todas las pruebas que aduce el fraile a favor de la dignidad del hombre. El cuerpo de la obra es en gran parte adaptación literal de un apólogo árabe contenido en la enciclopedia de los Hermanos de la pureza (**véase pág. 39**); no obstante, entre la *Disputa* y su

fuente hay notables diferencias: ésta es una obra de intención seria y edificante; Turmeda tiene un evidente tono irónico y mordaz, sobre todo cuando ataca a los frailes menores y a los dominicos, en lo que no calla los nombres de sus antiguos cofrades para dejar caer sobre ellos las más crudas acusaciones. Así como el apólogo árabe es aburrido y pesado y tiene un carácter místico e idealista, el relato de Turmeda es profundamente escéptico y racionalista y divierte al lector por su amenidad y socarronería. Las historietas que cuenta el Asno a propósito de cada uno de los siete pecados capitales en las órdenes monásticas, mordaces, satíricas y alguna vez francamente indecentes, son independientes del original árabe y revelan a Turmeda como un narrador maravilloso, lleno de color y de gracia y capaz de competir con Boccaccio.

Hay que colocar decididamente dentro de la novelística catalana el libro que el valenciano Jacme Roig compuso en 1460 y tituló *Espejo (Spill),* impropiamente llamado después *Libre de les dones (Libro de las mujeres)*. La obra está escrita en más de quince mil versos de cinco sílabas en pareados. La tradición de las obras narrativas en verso a que antes nos referíamos pesa agobiantemente sobre Jacme Roig, que, aferrado a una moda superada, emplea asombrosos recursos de ingenio para mantener el aliento que suponen tantos miles de perfectas rimas consonantes en la estrecha senda de los versos de cinco sílabas. Si Jacme Roig, mejor orientado y más puesto al día, hubiese redactado el *Espejo* en prosa, sería considerado uno de los novelistas más notables del siglo XV. La obra está escrita en primera persona, y el protagonista, mozo de baja condición, al morir su padre es objeto de los malos tratos de su madre, lo que le impele a huir de su casa. Enfermo en un hospital, es tratado inhumanamente y emprende a pie un viaje por Cataluña, donde sirve a un bandolero que le instruye y le hace hombre. La mala voluntad de la mujer de su amo, que intentaba hacerle asesinar, le obliga a emprender el viaje de

regreso a Valencia, donde halla a su madre casada con un truhan que le abruma con sus malos tratos. Refugiado en casa de un amigo de su padre, consigue los medios para hacer un nuevo viaje que transcurre a través de Tarragona, Barcelona, Béziers y París, meta de la ruta. En la capital francesa se aloja en una hospedería cuya dueña asesina a su padre y es ajusticiada. Luego pasa a formar parte de unas partidas guerreras que hostilizan a los ingleses, gracias a lo cual se enriquece con el botín y los rescates de los prisioneros. El París de Villon aparece en la obra catalana con curiosos detalles truculentos: la burguesa que mata a su marido, la pastelera que confeccionaba sus pasteles con carne de los hombres que asesinaba en su casa, la bruja que arrancaba los dientes a los ajusticiados para servirse de ellos en sus hechicerías, etc. Enriquecido y al parecer lleno de experiencia de la vida, el protagonista regresa a Valencia, donde pretende hallar sosiego. Se casa con una supuesta doncella que, tras hacerle la vida imposible con sus exigencias y caprichos, resulta que ya estaba casada, lo que hace fácil la separación. Emprende una peregrinación a Santiago y de regreso está a punto de casarse en Segorbe con una beata que resulta alcahueta. De regreso a Valencia vuelve a casarse con una viuda, que parece reunir todas las virtudes pero que mata a un hijo fingido y acaba ahorcándose. Casa de nuevo con una doncella educada por unas monjas, quien, además de matar a su hijo con sus extravagantes medicaciones, es tan borracha que muere ahogándose en un lagar de vino. Desesperado el protagonista por no tener sucesión, está decidido a contraer nuevo matrimonio cuando una noche se le aparece Salomón dispuesto a disuadirle de sus proyectos y le hace un larguísimo sermón contra las mujeres, resaltando su perversidad y sus vilezas. Una serie de curiosas historietas, por lo general truculentas y desagradables, se interfieren en la trama de la narración. Este libro, de tintas negras y tétricas, está escrito en un estilo ágil, despreocupado, colorido, casi podríamos decir alegre. El contraste entre el

pintoresquismo y la tragedia es constante. Jacme Roig tiene una habilidad sorprendente para darnos los ambientes populares y domésticos, con detalles íntimos y familiares y lenguaje del bajo pueblo.

El *Espejo* constituye una etapa importante en la historia de la novela. El héroe de la narración no es un caballero ni un enamorado, como lo había sido hasta entonces casi exclusivamente, sino un ser de baja condición que llega a adquirir un bienestar burgués tras extraordinarias aventuras. Jacme Roig, que escribió su libro con la intención de poner de manifiesto los vicios y las tachas de las mujeres, no advirtió y no se dio cuenta de que estaba creando un tipo de novela realista nuevo al dar a su discurso misógino la trama de la biografía de un hombre constantemente engañado por la mujer. Lo que hasta entonces hallábamos como característico del cuento o de la historieta breve adquiere en el *Espejo* la magnitud y la técnica de la novela. El parecido entre el libro de Roig y la novela picaresca española, surgida un siglo más tarde, es evidente y llama la atención. Sin duda la similitud no implica relación directa, pero pone de manifiesto la novedad o la anticipación de la obra catalana.

A mediados del siglo XV un anónimo escribe la novela catalana *Curial e Güelfa,* mezcla del libro de caballerías y novela sentimental de tipo bizantino, fuertemente influida por el Renacimiento italiano. El héroe, un joven lombardo llamado Curial, enamorado de Güelfa, hermana del marqués de Monferrato y viuda del señor de Milán, se lanza a la vida caballeresca para merecer su favor. Al convertirse en paladín de la duquesa de Austria, injustamente calumniada, triunfa gallardamente contra los falsos acusadores pero despierta el amor de la joven Laquesis, lo que crea una equívoca situación frente a Güelfa, a la que Curial es siempre fiel. En las justas de Melún, convocadas por el rey de Francia, Curial pelea al lado del rey don Pedro de Aragón, que ha acudido de incógnito al caballeresco concurso. Ante el resen-

timiento de Güelfa, que cree a Curial prendado de Laquesis —la cual ha seguido al joven caballero a Melún—, el héroe se va a Oriente, y la novela adquiere repentinamente un carácter mitológico e irreal en el viaje del héroe al Parnaso, donde alterna con divinidades paganas. De regreso naufraga y es vendido como esclavo en Túnez; allí se enamora de él la hija de su dueño, que, desesperada, se suicida tras pronunciar un dramático parlamento lleno de citas y de reminiscencias clásicas que sugiere la muerte de Melibea. Rescatado, Curial vuelve a Monferrato y logra el desenojo de Güelfa tras una serie de trances corteses y de situaciones vacilantes.

La sólida cultura clásica del autor se hace evidente en multitud de pasajes, así como su conocimiento de Dante y Boccaccio; pero al propio tiempo es de notar que elementos de la historia de Cataluña se novelizan y se interfieren en la acción, como la lucha por el honor de la duquesa de Austria, adaptación de la leyenda de la emperatriz de Alemania y del conde de Barcelona, y las caballerías de Pedro el Grande, perfectamente amoldadas al carácter de este rey, aspectos ambos que revelan el conocimiento de la crónica de Desclot. Si bien las escenas que transcurren en el Parnaso suponen un clasicismo elemental, las que suceden en Túnez dan a la novela un morisco sentimentalismo, que parece anunciar ciertas novelitas españolas *(Ozmín y Daraja,* el *Abindarráez,* la misma historia del cautivo de Cervantes). En el *Curial* el elemento mitológico y alegórico se mezcla en la vida de los enamorados haciéndoles reaccionar y moverse como impelidos por un *fatum* renacentista; por otro lado, una serie de rasgos de humor y ciertos detalles de vida íntima e interior, llenos de colorido y de ingenio, como las escenas que transcurren en conventos de monjas, dan humanidad y naturalidad a esta novela, escrita en un catalán limpio y bien construido, con la frase tendiendo elegantemente a una contextura clásica de imitación italiana.

La novela caballeresca medieval, nacida de las leyendas de la materia de Bretaña y organizada como relato extenso de aventuras en los textos en prosa sobre los temas del Santo Graal, de Lancelot y de Tristán, y que hallará su cabal continuación en los libros de caballerías castellanos, adquiere en el *Curial e Güelfa* una curiosa faceta renacentista y en cierto modo se actualiza al hacer intervenir figuras de la historia local al propio tiempo que renuncia a la aventura inverosímil y al elemento maravilloso, tan substanciales del género. En esta dirección la novelística medieval alcanza una de sus más elevadas cumbres e inaugura un realismo vital muy significativo con la novela de caballerías catalana *Tirant lo Blanch,* escrita a mediados del siglo XV por el caballero valenciano Johanot Martorell. El gran temperamento literario de este escritor; ingenioso, sutil, irónico pero al propio tiempo convencido de la excelencia y de la validez de la caballería en sus últimos momentos de brillantez medieval, hizo posible una novela de espíritu nuevo, realista y sentimental, heroica y alegre, dramática en la pasión y sensual en su joven y refinado gusto por la vida. Sabemos de Johanot Martorell que fue muy dado a enzarzarse en desafíos y duelos, en cuyos carteles lucía su brillante prosa y su incisivo ingenio, y que estas aventuras le llevaron a la corte de Enrique VI de Inglaterra, al que nombró juez de un combate que debía celebrar con otro caballero que había burlado el honor de su hermana. Admirador ferviente de la caballería cortesana y palaciega de su tiempo y de las órdenes de la Jarretière y del Toisón de Oro, trasladó felizmente su espíritu a la novela, en la que, por otra parte, se trasparenta su relación y amistad con navegantes y corsarios valencianos que le explicaron las maravillas del Mediterráneo y del Próximo Oriente. Cuando toda Europa llora y se lamenta por la caída de Constantinopla en manos de los turcos, Martorell escribe una novela cuyo héroe salva heroicamente el imperio de los infieles e impone en él una paz definitiva y duradera. El *Tirant* es el sueño de todo caballero de

la época de Martorell: liberación de Constantinopla, conversión de los sarracenos de África, gallardía de torneo, lujo, brillantez, conversación elegante y retorcida, y una princesa enamorada y ardorosa. Toda esta ficción, no colocada en tiempos pretéritos sino en época contemporánea, revela a cada paso, como en una novela de clave, nombres, personas, situaciones y hechos de los diversos ambientes del escritor, principalmente los de Inglaterra y Borgoña y el de la corte mediterránea de Alfonso el Magnánimo.

La primera parte de la novela, fundada en derivaciones del *roman* de *Gui de Warewic* que Martorell leyó en Londres, transcurre en Inglaterra, adonde acude el joven Tirant lo Blanch de Roca Salada, acompañado de varios gentileshombres, para presenciar unas solemnes fiestas que han de celebrarse con motivo de unas bodas reales. Tirant, adoctrinado por un viejo caballero que hacía vida ermitaña, recibe la Orden de caballería y realiza en las fiestas toda suerte de proezas. Tras esta primera parte (en la que se narra la leyenda del origen de la Orden de la Jarretière por vez primera) Tirant, enterado del asedio de Rodas por parte del sultán de El Cairo, se traslada al Mediterráneo, donde la novela deja de tener el tono seriamente caballeresco que le ha caracterizado hasta este momento para llenarse de alegre ironía y de sensualidad, que llegarán a su punto culminante en las divertidas y libidinosas escenas de la corte de Constantinopla, a la que Tirant se presenta al mando de sus fuerzas para salvar el imperio del peligro turco, lo cual consigue gracias a su clara inteligencia estratégica. Pero Tirant logra también el amor de la princesa Carmesina, hija del emperador, de la que durante largos años se ve separado e incomunicado debido a una tempestad que lo arroja en las costas de África, donde gana para el cristianismo buen número de reinos y bautiza a infinidad de sarracenos. Llegado de nuevo a Constantinopla, a punto de romper el cerco de que otra vez le habían hecho objeto los turcos, Tirant se desposa con Carmesina

y es elevado a la dignidad de César del Imperio. Inesperadamente para el lector, Tirant muere víctima de una enfermedad y Carmesina fenece de pena sobre su cadáver, tras pronunciar un largo e impresionante lamento.

En la parte bizantina de la novela es evidente cierta adaptación de las reales caballerías de Roger de Flor a la figura de Tirant, lo que da a toda la aventura una lógica y una verdad y hace que no sea una pura quimera histórica. En oposición al tipo normal de la literatura caballeresca, y coincidiendo con el *Curial,* la novela de Martorell carece de inverosimilitud y de elementos maravillosos: Tirant es un héroe medido humanamente, es fuerte y valeroso, vence a un sinfín de caballeros y gana innumerables batallas, pero todo ello transcurre en una proporción natural y normal; si derrota a hombres más fuertes que él y si puede combatir con varios consecutivamente es porque tiene la virtud de no perder el aliento durante la pelea, nos explica el autor dando a la valentía de su héroe una razón puramente fisiológica y aceptable. Las fantasías y las aventuras sobrenaturales que erizan los caminos por que discurren los paladines de la Tabla Redonda o los héroes de los libros de caballerías castellanos, no se hallan en los caminos de geografía conocida y cargada de historia por los que el valiente Tirant realiza sus hazañas. Como observó Cervantes, en el *Tirant* «comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de este género carecen». La ironía y el sentido de lo cómico separan también el *Tirant* del tipo corriente de literatura caballeresca. Las necedades del príncipe Felipe de Francia y los enredos amorosos de la corte de Constantinopla están llenos de comicidad y de un sensualismo sano y mordaz, al estilo de Boccaccio —en algún momento imitado por Martorell—; los embustes de la Viuda Reposada y la desenvoltura de la doncella Plaerdemavida, que tanto gustaban a Cervantes, dan al palacio imperial un divertido ambiente de co-

tilleo, chisme y tercería, en el que el propio Emperador no tiene a menos atisbar tras las puertas de las habitaciones de los enamorados y en que los galanes se encierran en armarios para sorprender a las damas cuando se bañan. El incidente gratuito, desconcertante e inesperado contribuye a los efectos cómicos, como la aventura del filósofo que asesina a un truhan, o el repentino fallecimiento de Kirieleisón de Muntalbá cuando parecía que se iba a comer el mundo. El estilo del *Tirant* ofrece facetas diversas: por un lado hay pasajes de prosa culta y retorcida, llena de citas y de alusiones sabias, sometida algún momento a ritmo de endecasílabo; pero el autor logra sus más felices aciertos cuando hace hablar a sus personajes, principalmente a las mujeres, en una prosa coloquial y familiar, llena de gracejo, de frases populares y refranes. El sabio manejo de la prosa y de los recursos expresivos permite a Martorell describir con toda minuciosidad y con notable exactitud batallas, artificios guerreros, ingeniosidades estratégicas y escenas complicadas, pero al propio tiempo es capaz de evocar todo un ambiente y una psicología o la intensidad de un trance con una expresión llena de poder y de eficacia literaria.

La narrativa inglesa

Como es lógico, la materia de Bretaña y las narraciones sobre el rey Artús y sus caballeros hallaron en Inglaterra un público fiel y entusiasta, pues no en vano tan extraordinarias aventuras se situaban en gran parte en el suelo de la Gran Bretaña y constituían una especie de prehistoria mitológica de la historia inglesa. A partir de la de *La novela de Bruto* de Wace las versiones de libros caballerescos franceses al inglés abundan, mientras la corte, por su parte, hablando en lengua francesa, siente una especial atracción por estos libros, tan propios para su deleite. Hacia 1380 un anónimo escribe en verso inglés una novela artúrica en verso de concepción original, aunque recoge posibles tradiciones célticas y elementos de otras novelas francesas. Se titula *Sir Galván y el Caballero Verde (Syr Gawayn and the Grene Knyght)* y constituye

una de las más bellas novelas artúricas por su trama bien organizada e interesante, por su logrado clima de misterio y de aventura, y por su contenido de moral caballeresca, además de la elegancia y alta calidad de sus descripciones, principalmente las de caza. Galván, el sobrino del rey Artús que los *romans* franceses solían presentar como el Don Juan de los caballeros de la Tabla Redonda, es en la novela inglesa el prototipo del caballero cristiano y virtuoso que resiste el más estrecho asedio de una hermosa dama y a base de un diálogo extraordinariamente agudo y sutil gracias al cual evita el pecado y consigue que no se malogre su hombría de guerrero y cortesano. Pocas veces en la Edad Media se han escrito conversaciones más matizadas e inteligentes como las que en esta ocasión ha imaginado el anónimo inglés. Por otro lado, en lo terrorífico y tétrico de la trama (el llamado «juego del decapitado»), y en la descripción de la diabólica Capilla Verde, el poeta consigue comunicar al lector una auténtica sensación de miedo, que a veces parece tener reminiscencias dantescas (cuando el Caballero Verde sostiene, por los cabellos su cabeza separada del tronco y habla amenazadoramente a la corte del rey Artús, la escena recuerda el episodio de Bertrán de Born, del *Infierno)*. El sentimiento del paisaje, manifiesto en los versos que esporádicamente se dedican a la descripción de las estaciones del año, revela la sensibilidad y maestría de un gran poeta, y las escenas de caza constituyen uno de los mayores logros de la poesía venatoria de todos los tiempos. El verso aliterativo al viejo estilo germánico, sólo rimado en las cuartetas que cierran cada estrofa, produce una buscada sensación de arcaísmo y majestuosidad primitiva.

Relatos breves en verso, al estilo de cuentos, ilustran ejemplarmente los siete pecados capitales en el libro de John Gower (1325-1408) titulado en latín *Confessio Amantis;* pero contemporáneamente a la redacción de esta obra, insignificante en el fondo, un íntimo amigo de Gower, Geoffrey Chaucer (1340/45-

1400), escribía la primera obra maestra de la literatura inglesa, los *Cuentos de Canterbury (The Canterbury Tales)*. Chaucer, gran conocedor de las literaturas latina, francesa e italiana, es un escritor fecundo y que cultivó diversos géneros, entre ellos la poesía lírica. Como soldado participó en varias campañas, estuvo prisionero y recorrió Inglaterra, Francia y parte de España, adonde llegó formando parte, sin duda, de las compañías inglesas que lucharon contra Pedro de Castilla y a favor de don Enrique de Trastámara, pese a la prohibición de Eduardo III de Inglaterra, que se inclinó tan claramente hacia el bando contrario. El nombre del escritor inglés aparece bajo la forma de «Geffroy de Chauserre, escuier englois» en un salvoconducto extendido por Carlos II el Malo de Navarra en Olite el día 22 de febrero de 1366. En España conoció Chaucer el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, del que se han señalado influencias en su obra, y tal vez tuvo ocasión de tratar a don Pero López de Ayala. Su presunta participación como escudero en la guerra civil entre don Pedro y don Enrique ha dejado rastro en unas estrofas de su Cuento del Monje (uno de los de Canterbury) en que trata *De Petro Hispanniae Rege,* ahora con simpatía y en actitud adversa hacia Bertrand du Guesclin, pues cuando las escribió, la mujer del poeta, Philippa, estaba al servicio de la Duquesa de Lancaster, Constanza, hija del rey don Pedro. La vinculación de Chaucer a la literatura cortesana francesa más de moda en su época queda patente en su traducción del *Román de la Rose*. No obstante, en el poema *Leyenda de las mujeres virtuosas (The Legende of Good Women)* supera los modelos franceses en la descripción de la primavera y del campo florido y finge una discusión con el Amor, el cual lo recrimina por algunas de sus obras. Es curiosa la visión alegórica que constituye la esencia del poema *La casa de la Fama (The Hous of Fame),* en el que convergen los influjos de Virgilio, de los poetas franceses y de Dante. Pero la obra realmente capital de Chaucer son los *Cuentos de Canterbury,* compila-

ción en verso con prosa intercalada de varias narraciones escrita entre 1386 y 1400. Como el *Decamerón,* los *Cuentos de Canterbury* se organizan en una trama general consistente en un grupo de peregrinos que van de Londres al santuario de Santo Tomás de Canterbury y que, para hacer más llevadero el camino, se comprometen a narrar historietas. La obra se inicia con un prólogo magnífico, en el que el poeta hace el retrato de los distintos personajes que forman la romería, representantes de diversos estamentos de la sociedad: el caballero, la priora, el monje, el fraile mendicante, el mercader, el estudiante de Oxford, el jurista, el hacendado, el carpintero, el marino, el físico, la viuda de Bath, el párroco, el molinero, el mayordomo, etc. Chaucer hace unos rápidos y epigramáticos retratos de estos personajes,-con rasgos de una ironía y de una finura singulares y de una intención punzante, disimulada con la bonachonería y la calculada ingenuidad. Lo que en otros autores medievales en seguida se convierte en mordacidad y en acritud, aquí aparece rodeado de una elegancia taimada y de una inteligente sátira. Los cuentos son variadísimos, desde la historia de la paciente Griselda, derivada del *Decamerón* a través de la versión latina de Petrarca, y una parodia de las novelas caballerescas, desgraciadamente incompleta *(Sir Thopas),* hasta el tradicional cuento obsceno, sensual y poco respetuoso con los clérigos. No faltan breves anécdotas de personajes y hechos famosos, entre las que encontramos la historia del conde Ugolino, tomada del *Infierno* de Dante, la muerte de Pedro, rey de Chipre, y algunos hechos recientes. Chaucer logra presentarnos un amplio cuadro de la vida medieval, aunque los temas de sus cuentos procedan de fuentes de orígenes y tiempos diversos, pues a todos ellos da una fuerte actualidad con notas de su ambiente y con el jugoso y vivo lenguaje de los diálogos, en los que el escritor inglés es un maestro. Los *Cuentos de Canterbury* son una especie de microcosmos de la sociedad inglesa de finales del siglo XIV y un modelo de la narrativa medieval, todo ello fundi-

do y expresado en una forma personalísima y artísticamente trabajada. Lo serio y lo burlesco, lo patético y lo divertido, los motivos de devoción cristiana, los paganos y los de tono de *fabliau* se coordinan perfectamente con la habilidad de reunir lo más diverso que también tuvo el Arcipreste de Hita, escritor en muchos puntos similar a Chaucer.

En la segunda mitad del siglo XV sir Thomas Malory redacta en prosa inglesa una especie de suma de las novelas de la materia de Bretaña que se conoce con el equívoco título de *Le morte d'Arthur,* ya que abraza toda la historia del rey Artús, las aventuras de Percevai, Lancelot, Tristán, etc. La obra de Malory, escrita en una prosa clara y expresiva, viene a constituir la última gran manifestación de las leyendas artúricas y gracias a haber sido impresa en 1485 alcanzó una extraordinaria difusión.

La narrativa francesa

En el siglo XIV las novelas artúricas siguen gozando de gran aceptación en los medios refinados franceses y de un modo especial en la brillante corte de Borgoña. Los caballeros y los cortesanos obran, hablan y se visten al estilo de los héroes novelescos, a los que imitan en sus torneos y en las actitudes sentimentales. En este siglo se prosifican varias de las antiguas novelas en verso, como los *romans* de Chrétien de Troyes, se refunden textos anteriores y aparecen algunas largas narraciones originales en prosa dentro de los temas tradicionales de la materia de Bretaña, entre las que podemos recordar *Isaías el Triste,* relacionado con la leyenda de Tristán, el *Meliador* del cronista y poeta *Froissart,* y el larguísimo *Perceforest,* inspirado en las leyendas de Alejandro y en el *Lancelot-Graal*. Fuera de la tradición artúrica, y de gran interés por su carácter de magia y de misterio, es el famoso *Román de Mélusine,* escrito en 1393 por Jean d'Arras, cuyo final transcurre en Cataluña al narrarse la vida eremítica del héroe en Montserrat, paisaje y ambiente bien conocidos por el novelista, el cual aparece en 1380 en Barcelona y en la corte de Pedro el Ceremo-

nioso. La novela logró un éxito bastante considerable, fue objeto de refundiciones francesas y de una traducción castellana titulada *Historia de la linda Melosina* (impresa en 1489) y de varias versiones alemanas que inspiraron a Goethe *La nueva Melusina (Die neue Melusine),* fábula de misterio e ironía. La novela propia y tradicionalmente caballeresca da en el siglo XV francés dos obras de gran boga literaria, el *París y Viana (París et Viene),* al parecer traducción de un original provenzal perdido, novela de aventuras y amores, y el *Pierres de Provenza y la hermosa Mague lona (Román de Pierres de Provence et de la belle Maguelone),* sin duda de origen languedociano.

La superación del *román* antiguo a base de una serie de logrados ensayos de novela de tipo moderno tiene lugar en Francia a mediados del siglo XV con las obras auténticas y atribuidas al provenzal Antoine de la Salle (c. 1388-1464), adscrito a la corte de los duques de Anjou, condes de Provenza, y secretario del *bon roi* René. Con débiles argumentos se atribuye a La Salle un conjunto de relatos titulados *Los quince gozos del matrimonio (Les quinze joyes du mariage),* destinados a poner de relieve la hipocresía y la vileza de las mujeres y las desdichas del hombre casado.

Son quince cuadros que nos introducen en lo más íntimo de la vida burguesa medieval y nos hacen escuchar las discusiones, riñas, súplicas y zalamerías de los matrimonios, nos describen con toda crudeza los engaños, traiciones y tapujos de las esposas y la desdichada suerte de los maridos, pescados en la red conyugal. El misoginismo llega en esta obra a uno de sus puntos culminantes y no hay palabra grosera ni situación inmoral que no se aduzca para demostrar la maldad engañosa de la mujer, y los inconvenientes del matrimonio, «estrecha cárcel dolorosa, llena de lágrimas, de gemidos y de angustias». Todo ello adquiere un notable valor literario a causa del instinto novelístico del autor, maestro en el diálogo, en los matices irónicos y en el acierto psicológico con que hace hablar y obrar a estos seres reales y caricaturizados

y en su intención francamente cómica, ya que en modo alguno pretende defender una tesis, como ocurre en el misoginismo de tantos otros escritores medievales, entre ellos Jean de Meun, segundo autor del *Román de la Rose,* sino presentamos una visión pintoresca, divertida e irónica de la sociedad burguesa.

En el ambiente de la corte borgoñona se compuso entre 1464 y 1467 una colección de narraciones titulada *Cent nouvelles nouvelles* (título que entraña un juego de palabras, *«cien novelas nuevas»,* o sea «cuentos nuevos»), que toda o en parte ha sido atribuida sin pruebas decisivas a Antoine de la Salle, a Philippe Pot y a Jean de Ponceau. Los temas y el espíritu del *fabliau* y del *Decamerón* convergen en este centenar de cuentos en prosa de asunto vario y de diversa intención, ya que al lado de la narración libre y sensual se hallan historietas ejemplares y que ponderan la virtud; y anécdotas picantes, a veces tomadas de las *Facecias* de Poggio (**véase pág. 384**), se alternan con cuentos de solución moralizado™, aunque la tendencia dominante sea la sátira social y la deshonestidad. En las *Cent nouvelles* es patente el espíritu alegre y culto del Renacimiento en su aspecto de disfrute de la vida y en su pasión por el dicho ingenioso.

Obra auténtica de Antoine de la Salle es el libro titulado *L'histoire et plaisante cronique du Petit Jean de Saintré et de la jeune dame des Belles Cousines,* escrito en 1456, verdadera novela extensa con trama única y estructurada. El *Petit Jean de Saintré* es una novela caballeresca situada en el real, inmediato y contemporáneo ambiente del escritor, y en la que lo maravilloso e inverosímil han sido sustituidos por la abrumadora descripción de armas y torneos y por el agudo atisbo psicológico y la observación penetrante. En esta novela es evidente una previa intención didáctica y documental: las vicisitudes del héroe son un modelo de educación de jóvenes caballeros, tanto en el manejo de las armas como en la cortesanía palaciega, y las numerosas descripciones de armas heráldicas y de torneos, con nombres de las familias más

ilustres de Europa, constituyen una especie de *Gotha* de mediados del siglo XV. El paje Jean de Saintré, casi un niño, es tomado bajo la protección de la joven viuda la Dame des Belles Cousines con la esperanza de hacer de él un caballero perfecto y, venciendo la timidez del pajecillo, lo escoge como su enamorado. Lo instruye, le da preceptos morales y cortesanos, lo viste elegantemente, le da dinero, lo prospera en la corte, le hace leer libros de historia romana para que despierte en él el espíritu aventurero y le incita a practicar las armas y los torneos. Jean de Saintré se despide de su dama y de la corte, parte en busca de aventuras y realiza grandes proezas en tierras del rey de Aragón, lo que da pretexto al autor para describir la fastuosa vida caballeresca de Barcelona, y luego sigue cubriéndose de gloria en Alemania, donde lucha contra los turcos, y su fama es celebrada en la corte francesa. De regreso en ella Jean de Saintré se entera de que la Dame des Belles Cousines se ha retirado a una abadía, donde ha acabado por acceder a las pretensiones amorosas del abad; el caballero da una paliza a éste y está a punto de abofetear a la dama, pero se abstiene de ello recordando los bienes que antaño le hizo y se limita a poner de manifiesto su infidelidad ante la corte y a renunciar a servirla. Antoine de la Salle ha hecho que el «amante mártir» venza y degrade a la «dama sin piedad», y que ésta caiga del pedestal en que la caballería la había colocado tres siglos antes.

El *Jean de Saintré,* despojado de la hojarasca de los torneos, de las interminables listas de apellidos ilustres, banderas y motes de guerra, introduce una nota realista en el ambiente de la corte (precisamente la corte de Francia, eje de la novela), aunque sin llegar al extremo del *Tirant lo Blanch,* libro en varios puntos similar al de Antoine de la Salle. El lector de la novela francesa está muy lejos, al comenzarla, de suponer su final y su moraleja, clave que aparece diáfanamente en las últimas escenas. Hasta llegar a éstas, el *Jean de Saintré* se ha movido en un clima extraordina-

riamente parecido al del *Curial e Güelfa,* que parece haber influido sobre La Salle, tan buen conocedor de Cataluña; pero el novelista francés, imbuido de renacentismo, ambiciona y logra una novedad. Cree firmemente en la caballería, que respeta y admira hasta en sus detalles más externos, que conoce y describe como un heraldo o rey de armas, pero no cree en la «dama»; no en vano vive en los momentos de gran auge de los torneos más espectaculares y de órdenes militares como la del Toisón de Oro, pero también del más crudo y soez realismo antifemenino. Es harto significativo que Antoine de la Salle sea el autor de cierto tratado sobre cómo deben celebrarse los torneos y que se le haya atribuido *Los quince gozos del matrimonio* y las *Cent nouvelles nouvelles*. Johanot Martorell también reunía estas dos facetas, pero tuvo la habilidad de fundirlas y mezclarlas en su *Tirant lo Blanch*.

Distinto espíritu revela la novela anónima *Jehan de París,* escrita en 1495. El autor afirma que la ha traducido del español, aspecto todavía no dilucidado, y narra un viaje del rey de Inglaterra a España con la finalidad de casarse con una infanta española, pero en su cortejo va un joven y raro personaje, Jean de París, quien en Burgos revela ser el rey de Francia y consigue la mano de la novia. Hay en esta novela una clara actitud contra Inglaterra y los ingleses, natural tras la guerra de los Cien Años, y una cortesana desfiguración de las bodas de Carlos VIII de Francia y Ana de Bretaña.

La narrativa castellana

En el siglo XIV la prosa castellana había llegado a una madura perfección y a una evidente eficacia literaria en el arte de narrar, como atestiguan los cuentos que don Juan Manuel incluye en sus obras principales (**véase pág. 339**) y, sobre todo, el auténtico saber novelístico del autor del *Cavallero Zifar* (**véase pág. 225**). Por otra parte, las narraciones que constituyen el *Libro de buen amor* han dado al lenguaje toda una gama de matices expresivos y populares que dotan al castellano de un colorido especial y de

una rica y exuberante expresividad. Todos estos valores se concentran en una obra de intención moralizadora que en 1438 acabó el toledano Alfonso Martínez, arcipreste de Talavera, y que con posterioridad fue llamada *Corvacho* (a imitación de la sátira misógina de Boccaccio), pues su autor tuvo el raro empeño de que no tuviera título y se le denominara *El Arcipreste de Talavera,* o sea la expresión de su dignidad eclesiástica. A pesar de ser un libro de intención moral, el *Corvacho* tiene tal valor narrativo que nos es preciso verlo aquí, cerca del *Espejo* de Jacme Roig y de *Los quince gozos del matrimonio,* obras con las que presenta sorprendentes similitudes, aunque entre ellas pueda no existir relación sino simplemente una misma actitud de observación de la vida.

Alfonso Martínez, autor también de cierta recopilación histórica y de vidas de santos, dividió el *Corvacho* en tres partes: en la primera trata de «reprobación de loco amor» y desarrolla una serie de conceptos tendentes a poner de manifiesto los peligros e inconvenientes del amor pecaminoso y a mostrar cómo, por su culpa, ocurren y han ocurrido infinidad de males y el alma va a su perdición eterna. Para ello aduce una serie de ejemplos de personajes bíblicos y célebres (Salomón, David, Aristóteles, Virgilio, etc.) y casos sensacionales que el autor presenció en Tortosa y Barcelona. La segunda parte trata «de los vicios, tachas e malas condiciones de las malas e viciosas mujeres» y es un vivo y pintoresco cuadro de costumbres en el que numerosas historietas ejemplarizan la doctrina y las afirmaciones del Arcipreste. Tras la tercera parte, de contenido astrológico, el autor discurre sobre la Providencia divina, ataca a los bigardos y desarrolla la humanística fábula de la Pobreza y la Fortuna tomada del *De casibus* de Boccaccio. No se puede negar a Alfonso Martínez sinceridad cuando afirma que ha escrito su libro con intención moralizadora, aunque pueda extrañar al lector moderno que un clérigo emplee en ella un lenguaje muchas veces crudo, pormenorizando

con complacencia lo pecaminoso, atacando a las mujeres con fiereza y derrochando en lodo punto pintoresquismo y buen humor. En ello hay una actitud de cebo perfectamente calculada; el Arcipreste sabe que gracias a este tono desenfadado y realista su libro será leído y precisamente hallará, dadas estas características, fácil entrada en aquellos que están más necesitados de que se les afee el pecado y el vicio, lo que no hubiera conseguido en estilo grave y seriamente moralista. Él supo moralizar de un modo divertido, sorprendente y pintoresco; supo referir anécdotas picantes, reproducir con innegable gracia la verborrea popular y el diálogo desgarrado y desarticulado de la calle y la plaza, y a fin de poner de relieve que el amor pecaminoso es malo y que es preciso evitarlo para no perder eternamente el alma, el Arcipreste intensifica las vivas tintas de su pintura de la maldad de la mujer y nada perdona para que queden bien patentes sus tachas y malas artes. Su actitud, pese a lo que generalmente se repite, es diametralmente opuesta a la del otro Arcipreste castellano, el de Hita, que escribió su libro para enseñar a los ingenuos burgueses el arte del amor de la corte, éste fundamentalmente pecaminoso. El estilo simultáneamente elegante y popular del *Corvacho,* empedrado de frases hechas y de refranes, que a veces se suceden en profusa y rica abundancia, su hábil manejo de los recursos retóricos que se aprendían en las escuelas medievales, significan una verdadera innovación en el castellano y señalan un camino en el que encontraremos a la *Celestina y* la prosa de fray Antonio de Guevara.

Pero en el ambiente cortesano de la poesía de cancionero, las alegorías francesas del estilo del *Román de la Rose y* la discriminación psicológica del sentimentalismo realizada por Boccaccio en la *Fiammetta,* juntamente con el espíritu peculiar de los libros de caballerías, tan leídos ya en Castilla, hicieron surgir la novela sentimental castellana, en la que en una forma convencional y enfáticamente retórica, amantes mártires, siervos y prisioneros

de sus encumbradas y desdeñosas damas se mueven por un mundo artificial, abstracto y simbólico que no raramente les lleva a la desesperación y a la muerte. De esta suerte, al lado del realismo de los cuentos y anécdotas del Arcipreste y del realismo valenciano del *Tirant,* a fines de la Edad Media española cobra nuevo vigor, tardíamente, un tipo de novela ideal y abstracta, que repele al lector moderno incapaz de realizar el esfuerzo de situarse en un mundo alegórico, pero que tiene el alto valor de constituir una manifestación de pura poesía en forma narrativa o una especie de poema con trama. La realidad que estas novelas encierran, que generalmente son idealizaciones de pasiones concretas y reposan sobre una metaforizada experiencia personal, se transforma en una especie de sueño en el que es posible crear esclavitudes del alma y edificar cárceles de amor. Así, hacia 1430, el poeta gallego Juan Rodríguez de la Cámara, o del Padrón, escribe su novela *El siervo libre de Amor,* título cuya paradoja es ya muy significativa. Rodríguez del Padrón, en estilo complicado y enrevesado, discurre largamente sobre el tiempo en que amó y fue amado, sobre aquel otro en que amó y no fue amado, y, finalmente, sobre aquel en que ni amó ni fue amado, e intercala en estas disquisiciones la novelita de Ardanlier y Liessa. Alegorías, elementos mitológicos y artificial simbolismo vegetal se mezclan con un tierno sentimiento del paisaje gallego en el que Rodríguez del Padrón es capaz de situar tanta abstracción amorosa.

Singular es el caso de la biografía de don Pedro Niño, conde de Buelna, titulada *El Victorial y* escrita a mediados del siglo XV por Gutierre Diez de Games, ya que el biografiado, corsario y caballero andante, realizó toda suerte de proezas en el Mediterráneo, el Atlántico y en la Francia turbada por la guerra de los Cien Años. Episodios cortesanos y amorosos, empresas caballerescas y otros hechos, reales en la «novelesca» vida de Pedro Niño, hacen que su biografía parezca una «novela caballeresca», im-

presión que Diez de Games acrecienta con brillantes descripciones, vivos diálogos y largas intercalaciones de carácter literario.

A fines del siglo XV y en el ambiente de la corte de Isabel la Católica tiene lugar la producción de Diego de San Pedro. Su *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda* y su *Cárcel de Amor* son dos novelas de amores desdichados, llenas de lágrimas y de torturas, en las que los desventurados protagonistas van a la muerte, el uno, Amalte, en la soledad, el otro, Leriano, dejándose perecer de hambre tras haber bebido en una copa de agua las cartas de la desdeñosa Laureola. Por la misma época Juan de Flores escribe el *Grisel y Mirabella,* donde se debate sobre la bondad y virtudes de las mujeres, y el *Grimalte y Gradisa,* que pretende ser una continuación de la *Fiammetta*. Ya entrado el siglo XVI la anónima *Cuestión de amor* es esencialmente una novela de clave que retrata la sociedad de la corte virreinal de Nápoles.

El «Amadís» y los libros de caballerías castellanos

El mayor acierto de la prosa castellana a fines de la Edad Media estriba en haber convertido los antiguos *romans* corteses en libros de caballerías, auténtica renovación de la vieja literatura caballeresca que trascenderá a toda Europa, se adueñará de la pasión lectora de todas las clases sociales, desde el emperador Carlos hasta Santa Teresa, desde San Ignacio de Loyola hasta el más inculto ventero, y que tras inflamar el espíritu de los conquistadores de Indias dará fin en el *Quijote*. Dejando aparte obras como el *Cavallero Zifar* y las novelas catalanas *Curial e Güelfa* y *Tirant lo Blanch,* y en una dirección literaria totalmente distinta de los poemas caballerescos italianos iniciados con el *Morgante* de Pulci y del *Petit Jean de Saintré,* se impone como producción más característica del género el *Amadís de Gaula,* novela que ya era famosa en el siglo XIV (la citan el Canciller Ayala y el poeta Pero Ferruz), de la que recientemente se han hallado fragmentos de principios del XV, redactados en purísimo castellano, y que a fi-

nes de este mismo siglo fue refundida, más con tendencia a abreviar que a ampliar, por el regidor de Medina del Campo llamado Garci Rodríguez (no Ordóñez) de Montalvo y así se imprimió por vez primera en Zaragoza en 1508. El hallazgo de los fragmentos ahora mismo mencionados ha tirado por tierra la tesis que sostenía que el *Amadís* fue una obra originariamente portuguesa, ha hecho ver que el texto impreso es más resumido que el primitivo y que en éste ya aparecería el caballero Esplandián, hijo de Amadís. El texto del *Amadís de Gaula* impreso en 1508 es, en primer lugar, una auténtica obra de arte en lo que se refiere a la prosa castellana, y, junto con la *Celestina,* influirá decisivamente, en cuanto al estilo, en los grandes prosistas españoles de los siglos XVI y XVII, incluido Cervantes. Montalvo, al refundir con lo que él llamaba «polido y elegante estilo» el *Amadís* medieval, y dotarlo de una continuación titulada *Las sergas de Esplandián,* creó una prosa narrativa castellana precisa, matizada y bellamente periódica y diluida, entreverada de reflexiones y consideraciones morales, que ejercerá un influjo muy peculiar en el arte narrativo español de los siglos de Oro. De esta suerte, temas de lejana ascendencia artúrica y una trama caballeresca y aventurera que tiene sus precedentes en las viejas novelas francesas sobre Lancelot y Tristán, se adaptan a un nuevo concepto de la novela de pura imaginación, de intriga, de conflicto sentimental y de exaltación caballeresca, situada en un pasado y en un paisaje lejanos y nebulosos.

El amor del caballero Amadís por la hermosa Oriana constituye la fuerza sentimental que suscita el heroísmo, la aventura, el misterio y la irrealidad de esta novela, en la cual el nombre del protagonista parece derivar del *román* francés del siglo XIII *Amadas et Ydoine* y el de su dama del de la maga Oriande, que tan importante papel desempeña en la novela *Isaías el Triste* y en el cantar de gesta *Maugis d'Aigremont*. Amadís, hijo natural del rey Peñón de Gaula (país imaginario, que no debe identificarse con el

de Gales ni con la Galia sino con el fabuloso reino de Gaule que aparece en el *Gran San Graal* o *Vulgata* artúrica), tras una escondida infancia se enamora de Oriana, hija del rey Lisuarte de Inglaterra, y emprende las aventuras propias de un caballero andante por su amor, que constituyen una verdadera selva de peripecias y trances heroicos y maravillosos. La maga y profetisa Urganda protege al caballero al paso que el encantador Arcalaus es su genio malo. Los celos de Oriana provocan la desesperación de Amadís, quien se entrega a áspera penitencia en la soledad de la Peña Pobre, adoptando el nombre de Beltenebrós (tal vez inspirado en el Bel Tenebré que figura en el cantar de gesta de *Doon de Nanteuil).* Tras la reconciliación y numerosas y largas aventuras, Amadís va a Oriente, usando el nombre de Caballero de la Verde Espada, auxilia al rey de Bohemia, mata al endriago (o dragón) en la Isla del Diablo y es victoriosamente recibido en la corte de Constantinopla. Luego, al saber que el rey Lisuarte ha entregado a su dama por esposa al emperador de Roma, nuestro caballero emprende una victoriosa guerra contra éste, al finalizar la cual informa a Lisuarte de su matrimonio secreto con Oriana, del que es fruto Esplandián (nombre que recuerda el del sarraceno de Tudela, Esplendoine, que figura en el cantar de los *Narbonnais).* Las hazañas de Esplandián, narradas en el quinto libro del *Amadís* (llamado *Las sergas de Esplandián),* tienen un carácter distinto de las de su padre, ya que el autor (que esta vez lo es Garci Rodríguez de Montalvo originalmente) les da un sentido cristiano de guerra contra los infieles en el imperio griego. La obra acaba en una atmósfera de misterio y profecía cuando Urganda encanta en la Insola Firme a Amadís, Esplandián y otros personajes en comunidad con el rey Artús y el hada Morgana en espera de que llegue el momento en que cese el hechizo para restituir «lo que los reyes cristianos hubiesen de la cristiandad perdido».

El autor del *Amadís* es un escritor de rara sensibilidad, de grandes dotes expresivas, capaz de diseñar un trance o un tempe-

ramento en pocas líneas, y que constantemente va al lado del lector, al que habla y hace observar detalles de importancia, y que al mismo tiempo se interfiere en su propia fábula, como ocurre en aquel sorprendente capítulo XCIX del quinto libro, donde interrumpe la acción de la novela para relatamos una jornada suya de caza en Castillejo, cerca de Medina del Campo, durante la cual se encuentra con Urganda, que le lleva a contemplar, en carne y hueso, a los héroes de su propia novela, Amadís, Oriana y otros. Esta fusión entre la realidad y la fantasía y este dar vida tangible e inmediata a seres de su misma creación literaria es un recurso que añade misterio y magia a la novela. La elegancia y la delicadeza del autor del *Amadís* le lleva a aciertos inolvidables, como cuando sabe despojar de toda sensualidad y de crudo realismo la escena del cumplimiento del amor entre sus jóvenes héroes en esta cristalina frase: «Se puede bien decir que en aquella verde hierba, encima de aquel manto, más por la gracia e comedimiento de Oriana que por la desenvoltura ni osadía de Amadís, fue fecha dueña la más hermosa doncella del mundo; e creyendo con ello las sus encendidas llamas resfriar, aumentándose en muy mayor cantidad, más ardientes e con más fuerza quedaron, así como en los sanos e verdaderos amores acaecer suele» (I, cap. XXXV). En un ambiente de encantos, hechicerías, batallas, dragones, gigantes, palacios maravillosos y de la más ideal fantasía, los amores de Amadís y Oriana, «sanos y verdaderos», llevan al sacrificio, a la penitencia, a la gloria y al triunfo.

Elementos esenciales en la formación del *Amadís* son las novelas francesas en prosa de *Lancelot* y de *Tristán,* que tanto entusiasmo despertaron en toda la península. Una serie de trances similares, la fisonomía del héroe, que más que un hombre de carne y hueso es un paradigma de virtudes caballerescas, y evidentes analogías, hacen que haya que dar como seguro que la gran novela castellana es hija de aquellas dos francesas, sin que ello suponga lo que modernamente entendemos por plagio. El *Amadís,*

tal como lo leemos, es una obra original y tiene una personalidad inconfundible, pero aparece como lógica consecuencia de las novelas que la inspiraron.

Con el *Amadís* se abre la larguísima serie de libros de caballerías españoles que se imprimirán constantemente a lo largo de todo el siglo XVI. La refundición de Montalvo, que en realidad comprende el *Amadís* propiamente dicho y el relato de las hazañas de su hijo, llamado *Las sergas de Esplandián,* fue objeto de varias continuaciones en las que se narran ulteriores hazañas de estos dos caballeros y de sus descendientes: *Lisuarte de Grecia, Perión de Gaula, Amadís de Grecia, Florisel de Niquea,* etc., en los que el estilo degenera amanerándose, las aventuras se repiten machaconamente y se hacen más inverosímiles y arbitrarias, y falta el profundo sentido poético y caballeresco de la novela primitiva. Pronto escenas del *Amadís* pasarán al teatro, gracias a Gil Vicente y otros; Bernardo Tasso, en 1560, lo convertirá en poema épico renacentista, *Amadigi;* Herberay des Essarts, a mediados del XVI, lo traducirá a una preciosa y elegante prosa francesa; Lulli estrenará en París, en 1684, una tragedia lírica basada en la novela española y en este aspecto musical compondrán también amadises Händel, Johann Christian Bach y, ya en nuestros días, Massenet.

Al lado del ciclo castellano de *Amadís* prolifera el de *Palmerín,* constituido también por una serie de libros de caballerías enlazados a base del parentesco de los héroes. El *Palmerín de Oliva,* publicado en 1511, es una especie de imitación del *Amadís de Gaula,* pero en él el héroe acaba heredando el imperio de Constantinopla, ideal realización del sueño cristiano de principios del siglo XVI, que anhelaba la expulsión de los turcos de la vieja Bizancio, aspecto tan peculiarmente introducido en los libros de caballerías españoles por el *Tirant lo Blanch*. Al *Palmerín de Oliva* sigue una verdadera joya de la literatura caballeresca, el *Primaleón* (1512), en el que resaltan las aventuras de don Duardos, príncipe de Inglaterra, y sus amores con Flérida, que también llevará al

teatro Gil Vicente en una de las obras más delicadas y bellas de la dramática española. En el *Primaleón* se reelabora el tema del caballero enamorado de la doncella fea y desagradable que se halla en varios textos artúricos, entre ellos en el llamado *Didot-Perceval,* en prosa, y en *El hermoso desconocido (Li biaus descouneüs)* de Renaut de Beaujeu, aspecto importante porque se trata de un claro antecedente de los amores de Don Quijote y Dulcinea del Toboso. Dentro de esta serie de libros de caballerías españoles merece especial mención el *Palmerín de Inglaterra,* escrito originariamente en portugués por Francisco de Moráis Cabral pero publicado por vez primera en traducción castellana en 1547; es una novela madura y bien construida, con pasajes de gran belleza y de delicado idealismo y que noblemente exalta el ideal caballeresco.

El gran éxito de los libros de caballerías nos lo revela una serie de hechos. En primer lugar el número de ediciones que alcanzaron los más famosos: el extensísimo *Amadís de Gaula* fue impreso más de treinta veces entre 1508 y 1589. Por otra parte surgieron, como por arte de encantamiento, infinidad de novelas independientes de los ya tan largos y numerosos ciclos de los amadises y palmerines; poco costaría citar más de sesenta títulos de libros con pomposos nombres de caballeros y llenos de las aventuras más alucinantes que inventar puede una exaltada y febril imaginación. Y al lado de estos libros, de origen más o menos extranjero y cuya acción transcurre en fingidas Bretañas y exóticas Grecias, en otros, también redactados en prosa, se parran los hechos de héroes españoles históricos o fabulosos al estilo de la novela caballeresca, y así vemos publicarse auténticas novelas de imaginación sobre el Cid, Fernán González, Bernardo del Carpió, don Rodrigo el último godo, etc. Ello alarmará a los autores graves y a los espíritus conscientes: la verdadera historia de España, las reales gestas de los castellanos contra los infieles, se están disfrazando con elementos tomados del más fabuloso y arbitrario sueño caballeresco y la verdad se viste de mentira, lo que ha-

ce que algunos espíritus ingenuos y exaltados —el último y cifra de todos Alonso Quijano el Bueno— tomen la mentira por verdad y crean que en el mundo hubo Amadises y Palmerines, sierpes y dragones, encantadores y maravillas inverosímiles.

A nosotros nos interesa muy poco que los libros de caballerías fueran verdad o mentira. Precisamente en esta mentira, en esta monstruosa idealización de lo que ya de por sí es un ideal, en esta desmesurada y exuberante sublimación del amor y del espíritu de la aventura, en esta constante creación de paisajes irreales y de países de ensueño y de magia hay una torrencial avenida de poesía, frenéticamente exaltada y turbulenta.

Los libros de caballerías castellanos dan a la literatura española, que está entrando en su edad de oro, una extraordinaria corriente de idealismo y de fantasía, contraste eficaz con el realismo de otros géneros novelescos españoles. Constituyen la manifestación de una imaginación fecunda, a veces calenturienta, que, heredera de leyendas y ensueños medievales, crea un ambiente irreal y fantástico en pleno Renacimiento. Cuando los hombres doctos y graves manejan poéticamente la mitología clásica y buscan el ejemplo de la historia de la antigua Grecia y la antigua Roma, los libros de caballerías trenzan una complicada y fabulosa historia en países imaginarios o reales transfigurados, y crean una nueva mitología. Los que Cervantes llamó tantas veces «mentirosos y disparatados libros de caballerías» constituyen un frondoso bosque de aventuras, de prodigios y portentos a la vez poético e inverosímil; sus héroes son capaces de luchar y vencer, ellos solos, a ejércitos compuestos por miles de combatientes, y de enfrentarse con terribles y monstruosos dragones, y de superar los poderes de la magia y la hechicería. Reciben miles de heridas, sufren inauditas peripecias e incluso alcanzan una desmesurada longevidad. Los caminos por que vagan están poblados de castillos encantados, de lagunas fantásticas, de gigantes atemorizadores, de salvajes en estado primitivo, de enanos perversos y

de sierpes maléficas; parece como si la heráldica de los escudos medievales se hubiese puesto en movimiento y hubiese constituido un reino etéreo y fabuloso. Se encadenan los prodigios y las maravillas, frecuentemente se quebrantan las leyes de la naturaleza, la más fortuita casualidad une y desune enamorados y enamoradas, padres e hijos y hermanos entre sí. El teatro de las gestas de estos caballeros presenta una vegetación de prodigiosa exuberancia, que incluye la más variada y desorbitada flora y fauna y donde de cuando en cuando emerge un palacio de mármol, de oro o de cristal, fabricado por arte de magia. En este mundo fabuloso el caballero se interna con su empresa: mantener la justicia, propagar la fe, conquistar reinos y ganar la gloria militar, y tal vez la mano de una princesa y una corona para sus sienes.

Esta exaltada imaginación caballeresca tiene una serie de puntos de contacto con los poemas épicos italianos renacentistas sobre antiguas leyendas carolingias, y concretamente sobre las hazañas de Roldán (Orlando), como son las creaciones de Pulci, Boiardo y Ariosto (**véase pág. 444**); pero hay que advertir una diferencia esencial que estriba en la actitud irónica y humana de los poetas italianos, que van en demanda de una experiencia cuya finalidad última es el arte. Los autores de libros de caballerías castellanos, salvando algunas dignas excepciones, se pierden en el laberinto de la peripecia en sorprendente actitud grave y fingiendo que hacen historia, incluso en los momentos de más peregrinas inverosimilitudes y fantásticos absurdos. La materia dramática en sí es la misma y la prueba de ello está en que varios libros de caballerías castellanos fueron transformados en poemas épicos renacentistas, como el citado *Amadigi* de Bernardo Tasso, el *Palme riño* y el *Primaleone* de Ludovico Dolce, etc., en los que la artificiosa prosa española se transforma en octavas italianas y se da un nuevo espíritu a la ficción.

A lo largo del siglo XVI y con una asiduidad y una insistencia muy significativas, moralistas y autores graves españoles atacan con gran violencia los libros de caballerías y desaconsejan su lectura, especialmente a la juventud. Los libros de caballerías son tildados por estos escritores de ser incentivos para la sensualidad, de ser lectura propia de personas ociosas y de estar mal escritos y ser contrarios a la verdad y a la historia auténtica. Con palabras casi iguales repiten estas acusaciones, entre otros, Luis Vives, fray Antonio de Guevara, Juan de Valdés, Pedro Mexía, Alejo de Venegas, Diego Gracián, Alfonso García Matamoros, Gonzalo Fernández de Oviedo, Andrés de Laguna, Melchor Cano, Arias Montano, fray Luis de Granada y Malón de Chaide, es decir, las más relevantes figuras del pensamiento español del siglo XVI. Pocas veces un género literario ha sido atacado con mayor tenacidad y por inteligencias tan preclaras; pero lo cierto es que nada lograron, pues cada una de estas censuras era ahogada por nuevas ediciones de gruesos libros de caballerías que leían todos los españoles y que eran enviados a Indias, a veces clandestinamente, por haber sido objeto de prohibiciones en Ultramar. Esto último no deja de ser sintomático, ya que lo que realmente desmentía a aquellos moralistas y autores graves era precisamente la existencia del continente que luego se llamó americano, tierra de maravilla y aventura, poblada de flora y fauna exóticas, habitada por salvajes y con una empresa de civilización y de fe abierta para todos los españoles de espíritu caballeresco y audaz. Aquella mocedad que se entregó a la lectura de los «mentirosos y fabulosos libros de caballerías» supo, una vez atravesado el Atlántico, que había tierras con maravillas y portentos superiores y más extraordinarios que los que forjaron las inquietas imaginaciones de autores de amadises y palmerines. Es harto elocuente que California fuera denominada así porque a los descubridores que la alcanzaron les pareció que aquella península se parecía a la «ínsula California» que se describe en *Las sergas de Esplandián,* y que el

nombre de los patagones y de la Patagonia deriven también de las fantasías de un libro de caballerías castellano.

Esgrimiendo casi exactamente las mismas acusaciones que los moralistas y autores graves, Cervantes atacó los libros de caballerías en el *Quijote,* escrito con la intención tantas veces machaconamente repetida por el autor de «poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías». El *Quijote* tiene una trascendencia infinitamente superior, claro está, pero es indudable que Cervantes quería desterrar los libros de caballerías, sea por la razón que fuere, y que, gracias a la parodia y al ingenio logró lo que los moralistas y autores graves no habían conseguido, es decir, acabar realmente con ellos. En efecto, a partir de 1605 dejan de aparecer libros de caballerías de nueva creación y merman extraordinariamente las reimpresiones de las novelas más celebradas. Da pena, en verdad, ver aquella magnífica literatura caballeresca, tan elegante, tan idealista, de tanto brillo y gentileza, iniciada en la segunda mitad del siglo XII por Chrétien de Troyes, que entre otras cosas nos ha dado un Lancelot, un Perceval, un Tristán, una Iseo y la leyenda del Graal, que en tiempos posteriores produjo las maravillas de *Tirant* y *Amadís,* convertida en cenizas. De estas cenizas, no obstante, ha nacido el *Quijote* y con él la auténtica novela moderna.

Pero el secular género caballeresco medieval se resiste a morir. Ha sido arrojado de la novela, pero en la misma España ha de persistir mientras la literatura española sea acusadamente nacional, y ha de conservarse en el teatro, en lo más propio y genuino de aquella literatura y que todavía tiene el viejo metro de romance como espina dorsal. Tras las escenificaciones del *Amadís* y del *Primaleón,* hechas por Gil Vicente, a que ya hemos aludido, algunos de los más ilustres comediógrafos españoles llevan a las tablas indistintamente libros de caballerías y derivaciones de tradiciones carolingias, últimos destellos de las *chansons de geste* francesas: harto conocidas son las comedias de este género escritas

por Lope de Vega y por Guillén de Castro, pero no olvidemos las de *Palmerín de Oliva* y *Florisel de Niquea* de Pérez de Montalbán, las escenas del *Amadís de Grecia* intercaladas en *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, las fantasías caballerescas de Calderón de la Barca, que logra, en *El castillo de Lindabribis,* convertir unos pasajes del *Caballero del Febo* en el más refinado y aristocrático arte, mientras fray Hortensio Félix Paravicino, el predicador barroco de la corte de los Habsburgo, extrae del *Primaleón* su comedia *La Gridonia, o cielo de amor vengado*.

Simultáneamente, las constantes y numerosas traducciones francesas e italianas de los libros de caballerías españoles hacen que en la Europa de los siglos XVI y XVII, empeñada en empresas tan distintas, no se olvide el ambiente de magia, idealismo y honor militar de las novelas caballerescas medievales.

El teatro castellano en la primera mitad del siglo XVI

Hasta el siglo XVI la actividad escénica de la literatura castellana es sumamente pobre y carece de originalidad, si la comparamos con el teatro francés o tenemos en cuenta las tan peculiares *laudas* italianas. En pleno Cuatrocientos ya vimos que Gómez Manrique (pág. 310) escribía un misterio religioso al estilo antiguo y sin duda continuando una tradición cuyos elementos se han perdido. Pero así que alborea el siglo XVI, con él amanece un teatro español, recio y personalismo, que durante dos siglos será el más fecundo y el-más peculiar de Europa y que, a pesar de no contar con antecedentes medievales autóctonos del género, sabrá engarzarse en la tradición épica castellana del mismo modo que el teatro ático concentró y puso en escena los temas de la epopeya griega. Las obras dramáticas castellanas representadas en la primera mitad del siglo XVI, que ahora vamos a reseñar sucintamente, constituyen la auténtica prehistoria del teatro español de la Edad de Oro y dejan notar, algunas veces, características y recursos que se harán esenciales de la dramática nacional.

El salmantino Juan del Encina (1469-1529) puede ser considerado el padre del teatro español. Formado universitariamente en Salamanca, y tal vez discípulo del humanista Nebrija, vivió un tiempo en la corte pontificia de Roma, tan saturada de renacentismo, peregrinó a Jerusalén y acabó sus días en León. Humanismo y populan smo son los extremos de su obra, extremos que se le funden con habilidad y que combina conscientemente, como

Lorenzo el Magnífico. Encina fue músico, poeta lírico, dramático y teorizador de la poesía, en todo lo cual manifiesta una personalidad acusada y una inteligente comprensión del arte. Su *Cancionero,* publicado en 1496, es rico en estilizaciones de temas populares y contiene una curiosa traducción de las *Bucólicas* de Virgilio en verso corto de ritmo tradicional y lenguaje rústico, dedicada a los Reyes Católicos. Obsérvese hasta qué punto el ambiente cortesano gusta de la ingenuidad y la zafiedad pastoril —como antaño las *pastorelas* en los castillos feudales— que a Encina le es preciso convertir a los literarios y cultos pastores de Virgilio en pastores de verdad, que aunque siguen llamándose Títiro, Melibeo, Dametas, Condón, etc., hablan el dialecto popular de las cercanías de Salamanca. Pero este mismo *Cancionero* se cierra con otras «églogas» o «representaciones», en las cuales los pastores son cristianos, adoran al Niño Jesús, celebran el carnaval o se requieren de amores, se llaman, realísticamente, Beneito, Bras, Pedruelo, Mingo, Pascuala, etc., y hablan el rústico dialecto de los virgilianos de antes. De esta suerte Juan del Encina ha dejado bien clara una actitud que tendrá fecunda repercusión en el teatro español: el remedo de la rusticidad y de lo villanesco por parte del escritor culto y refinado; y hasta tal punto será ésta una actitud intelectual y cortesana, que los dramaturgos, no atentos a la realidad dialectal que les circunda, crearán una especie de dialecto rústico, en parte inventado por ellos y en el que se mezclan formas de bables distintos, al estilo de la *Rosa fresca aulentissima* de Cielo d'Alcamo. Una segunda época ofrece la producción dramática de Juan del Encina, en la cual pesa el influjo italiano, fruto de su estancia en Roma. Sigue llamando «églogas» a sus representaciones, pero adquieren una trama más compleja y su estilo se elegantiza a base de una métrica más artificiosa y de un lenguaje depurado. Las églogas de *Fileno, Zambardo y Cardonio y* de *Plácida y Vitoriano,* donde reaparecen los pastores con nombres arbitrarios, los elementos mitológicos y los trágicos amores

cortesanos, señalan una nueva dirección en el teatro de Juan del Encina. En la *Égloga de Cristino y Febea* el protagonista, joven ermitaño que se ha propuesto entregarse toda su vida a la oración, es tentado por el dios del Amor, que le hace objeto de los halagos de una hermosa ninfa llamada Febea. Es digno de notar que, contra la solución que en conflictos semejantes adoptará el teatro español clásico, Cristino abandona «los hábitos y la religión» y se une en matrimonio con Febea. Es aquí bien evidente el influjo del Renacimiento italiano, que Juan del Encina vivió con toda intensidad en la corte romana.

Otro salmantino, Lucas Fernández (1474-1542), formado en la famosa universidad y catedrático de música, se mantiene en su teatro en la línea popularista de Juan del Encina y sigue fiel a la tradición dramática medieval en sus autos sobre Navidad y la Pasión, tan vinculados al teatro primitivo, que eran representados en las iglesias. (En este aspecto no deja de ser sintomático que seis años después de la muerte de Lucas Fernández, o sea en 1548, el Parlamento de París prohibiera las representaciones de Pasiones, evidente muestra de que el género ya había caducado en Francia y no se le veía trazas de renovación; en España, en cambio, la escena litúrgica medieval no tardará en convertirse en Autos Sacramentales, una de las más genuinas manifestaciones del pensamiento y del arte renacentista y barroco.) El teatro de Lucas Fernández reposa sobre una fuerte y sentida religiosidad y se caracteriza por sus notas ingenuas y por el empleo del lenguaje rústico, más o menos arbitrario, que había consolidado Juan del Encina en sus obras de la primera época.

Contemporáneos de Juan del Encina y de Lucas Fernández, y como ellos nacidos en el occidente de la península, son Torres Naharro y Gil Vicente, que llevan el teatro castellano a su mayoría de edad y anuncian su madurez. El extremeño Bartolomé de Torres Naharro (muerto después de 1530), que residió un tiempo en la corte pontificia de Roma, como Juan del Encina, publi-

có en Nápoles, en 1517, siete comedias y otras composiciones literarias con el pedante título de *Propalladia*. En un curioso *Prohemio* Torres Naharro expone su concepto del arte dramático: define la comedia como «un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado», donde *persona* está en su sentido latino de personaje de teatro, y por lo que afecta a la creación dramática en lengua castellana sostiene que las comedias se pueden dividir en dos clases: comedias *a noticia,* que desarrollan «cosa nota [conocida] y vista en realidad de verdad», y comedias *a fantasía,* cuya trama y ambiente son de «cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea». Esta clasificación responde a dos aspectos del teatro del propio Torres Naharro, quien sin duda la hizo como justificación de su dualidad, que le permitía adoptar tan pronto el colorido pintoresquismo realista como el culto idealismo. Dentro del primer matiz, o sea el de las comedias *a noticia,* se hallan la *Soldadesca* y la *Tinelaria,* verdaderos logros del teatro de Torres Naharro. En la primera, la acción queda reducida a una leve trama en la cual se refleja perfectamente el temperamento de los soldados mercenarios de los tercios españoles de Italia, irrespetuosos, mujeriegos y bromistas, pero en modo alguno bravucones, como lo era el soldado fanfarrón de Plauto, sino justamente vanidosos de reales hazañas en las que estaban curtidos. Después de las divertidas y pintorescas escenas de la casa del labrador en que están alojados, los soldados dan fin a la comedia marchándose en correcta formación y cantando un villancico con voces de mando: *¡Sus al orden, tres a tres! Cada cual tome su lanza: ¡Sus, sus, sus al ordenanza!*

Tras el desbarajuste irrespetuoso y desordenado se ha impuesto la disciplina militar. La *Tinelaria* nos lleva a las cocinas de un cardenal romano y nos pone ante los ojos a su servidumbre, compuesta de una pandilla de criados sinvergüenzas, malhablados, pendencieros y ladrones, cada uno de los cuales habla en su lengua: castellano, portugués, catalán, francés, italiano y latín

macarrónico, lo cual da a la pieza un verismo extraordinario y la convierte en una pintoresca y divertidísima reproducción del ambiente internacional de Roma, de un modo parecido a lo que observaremos en la *Lozana Andaluza* de Francisco Delicado. Lo mejor de Torres Naharro hay que buscarlo en estas dos comedias *a noticia,* fruto de una observación certera y de un inteligente y personal concepto del arte. Sus comedias *a fantasía* son menos originales, aunque por su finura y su primor es notable la llamada *Himenea,* que promete la futura comedia de capa y espada.

Con el portugués Gil Vicente (1465-1539), un delicadísimo poeta y un inteligente dramático, situado entre tradición y Renacimiento, alcanza el teatro español una eficacia y una excelencia hasta entonces no logradas. Gil Vicente, como tantos otros portugueses de su época, escribió en castellano y en portugués, y hasta tal punto le era indiferente el cultivo de cualquiera de estas dos lenguas que las dos primeras partes de su *Trilogía de las barcas* están escritas en portugués y la tercera en castellano. Su extensa producción —más de cuarenta piezas, la mayoría castellanas— se suele dividir en dos épocas: en la primera, que va de 1502 a 1510, su arte es sencillo, ingenuo y cae dentro de la más pura tradición medieval; en la segunda, de 1511 a 1536, hallamos desde el auto religioso, ya cargado de símbolos renacentistas, a las comedias caballerescas, alegóricas y de costumbres. Gil Vicente fue un poeta de corte, y escribió varias de sus obras para que se representaran en la real de Portugal y en la de los duques de Alba, y algunas de ellas fueron escenificadas ante Carlos I. Conviene advertir que el erasmismo que con harta frecuencia se ha querido ver en determinadas piezas de Gil Vicente es más aparente que real y que en justicia no puede afirmarse que las ideas del gran humanista de Rotterdam hayan influido en el teatro vicentino. En sus autos y obras pastoriles Gil Vicente, con su donaire y su sentido de lo popular, supera a Juan del Encina y a Lucas Fernández; en la ya citada *Trilogía de las Barcas,* cuyo asunto y

desfile de muertos recuerda los famosos diálogos de Luciano, lo medieval de las danzas de la muerte parece confundirse con la mentalidad renacentista de los imitadores de la *Comedia* de Dante, y los símbolos paganos y cristianos, lo irreal de la mitológica barca de Carón y el crudo realismo de los diablejos frente a los potentados de la tierra producen una abigarrada síntesis de la que emergen versos sentenciosos y satíricos. En el *Auto da Sibila Cassandra* —en castellano— lo vaticinante del paganismo se une a lo profético del Antiguo Testamento, y al lado de símbolos y abstracciones suena la voz clara y nítida de preciosos villancicos populares. Los libros de caballerías, tan en boga en tiempos de Gil Vicente, le dan la materia para sus comedias de *Amadís* y *Don Duardos,* en las que el comediógrafo sabe trasladar a las tablas el idealismo y la maravilla de la novela caballeresca. Comedias alegóricas y comedias de costumbres, como la *Farsa dos físicos y* la *Comedia do viuvo* (viudo) completan este tan diverso panorama de temas dispares y variados que forman el impresionante conjunto del teatro de Gil Vicente.

Gil Vicente es hábil en el movimiento escénico, natural y vivo en el diálogo, noble e intencionado en la alegoría y el simbolismo, agudo y mordaz en la ironía, pero por encima de estos valores resplandece el gran poeta que ha asimilado perfectamente la más pura y virginal lírica tradicional, aquella que arranca de los cantos románicos andalusíes conservados por las *jarchas y* de las cantigas de amigo gallegoportuguesas, y por el pueblo, y con un arte calculado pero fácil, ha sabido aprovechar aquel delicioso lirismo para cargar de poesía el ambiente de la escena y suspender la acción de sus comedias con una nota delicada y maravillosa. Gil Vicente siente la naturaleza como pocos poetas, ya que para describírnosla no recurre a los modelos clásicos, como hacen los poetas cultos de su tiempo, sino que reproduce sus personales sensaciones, adquiridas frente al campo de su tierra, a la que tanto ama, y a través del canto secular de los campesinos. Frente al

paisaje arbitrario y libresco de los demás poetas, Gil Vicente nos habla de que «las abejas colmeneras, ya me zuñen los oídos… el tomillo por Jos montes huele de dos mil maneras», y el viejo tema de la doncella cogiendo limones por las riberas del río y el canto del ruiseñor, que cuidadosamente nos recogieron los poetas gallegoportugueses del siglo XII, son todavía jóvenes y tersos en boca de los personajes creados por este hispanoportugués del XVI. Por primera vez en la historia de las literaturas modernas el teatro se ha hecho poesía, la lírica y la dramática se han fundido de un modo indisoluble a base de una sencillez delicada y emocionada. Estrofas como las que siguen —ínfima muestra de tantas otras, igualmente bellas, que aparecen en su teatro— pueden dar una impresión de lo que es el lirismo de Gil Vicente:

En la sierra anda la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.
Sañosa como la mar
está la niña.
¡Ay, Dios!, ¿quién la hablaría?
Muy graciosa es la doncella,
¡cómo es bella y hermosa!
Digas tú, el marinero,
que en las naves vivías,
si la nave o la vela o la estrella
es tan bella.
Digas tú, el caballero,
que las armas vestías,
si el caballo o las armas o la guerra
es tan bella.
Digas tú, el pastorcico,

que el ganadico guardas,
si el ganado o los valles o la sierra
es tan bella.

La «Celestina»

Valor y sentido de la «Celestina»

Se imprimió en 1499 con el nombre de *Comedia de Calisto y Melibea* y compuesta de dieciséis actos; en otra edición, de 1502, es llamada *Tragicomedia* y tiene veintiún actos, pero se la conoce universalmente como la *Celestina,* nombre del más característico de sus personajes, aunque no sea el protagonista de la trama. Su autor principal fue el bachiller Femando de Rojas, quien dice que la escribió en unas vacaciones aprovechando y continuando la acción del primer acto, que ya halló escrito, afirmación a la que hay que otorgar plena fe. La *Celestina* está escrita en forma dramática —o sea en diálogo teatral— y en prosa, y aunque tal vez el autor no la destinara a ser llevada a las tablas, lo cierto es que cuando modernamente se ha escenificado, se ha puesto de manifiesto que su estructura, su tono y su estilo se aguantan perfectamente en escena, a pesar de su extensión y de la longitud de algunos de sus parlamentos.

La *Celestina* es teatro, no novela; pero hay que advertir que está situada en una línea totalmente diversa y alejada de la evolución del teatro moderno, nacido en la liturgia, ingenua y popularmente religioso y hecho farsa y ruralismo. La *Celestina* no debe nada a los pórticos de las iglesias, a los escenarios de las plazas de los pueblos ni a cómicos de la legua, ni tiene el más remoto interés de ser escuchada por el pueblo que se enfervoriza ante un auto de Navidad o de la Pasión o se divierte ante una regocijada farsa. La *Celestina,* obra de un joven que con cierto orgullo de

clase no se olvida de anteponer el título de bachiller a su nombre, ha nacido en la Universidad, en la que tiene sus seculares antecedentes y donde hallará en seguida su público, donde abundan los estudiantes de la misma condición, pasión y engolado hablar de su protagonista Calisto; y concretamente en la Universidad de Salamanca, ciudad en la que sin duda transcurre su acción y en cuyas aulas se explican y comentan, con erudición e inteligencia, las comedias de Terencio y de Plauto, y en cuyas calles suena el desgarrado, vivo, colorido y gracioso lenguaje que en la tragicomedia de Rojas hablan los que, por su ínfima condición social, no han cursado estudios y no han aprendido a hablar como el joven enamorado, tan lleno de latines y de pasión, de autores clásicos y de elegancia. de cultura secular y fogosidad juvenil, joven por el ardor de su sangre y viejo por haber asimilado el legado de la antigüedad. La corte y el campo —la pastorela, la serranilla— eran los polos sociales de la literatura medieval; el aula y la plaza, claroscuro de la ciudad moderna, son los mundos de la *Celestina,* cuya escena se va trasladando del vergel urbano a la mancebía y su castellano va de la retorcida filigrana a la locución soez.

Juan del Encina y Lucas Fernández, ambos estrechamente vinculados a la Universidad de Salamanca, cuando se ponen a escribir teatro se sitúan conscientemente en la tradición del arte dramático medieval e ingenuo; Femando de Rojas, su contemporáneo, compone la *Celestina,* hacia 1497, dentro de la tradición universitaria y culta, con legítimo orgullo de la elevación de su actitud y en una prosa sabia y latinizadamente periódica, porque lo que tiene que decir no cabe en los ágiles y juguetones versos de ocho sílabas y es demasiado sutil para expresarse en el monótono y pesado verso de arte mayor. Sus personajes de baja condición no hablarán el artificial dialecto de los Mingos, Brases y Llorentes de las comedias de pastores, porque Rojas los extrae de un humilde ambiente urbano y ha observado su lenguaje y

sus modismos en actitud que podríamos comparar, haciendo un paralelismo excesivo, a la del filólogo que capta el habla de los maleantes. Femando de Rojas escribe la *Celestina* sin olvidar el ejemplo de los grandes cómicos latinos: tal vez es el *Anfitrión* de Plauto lo que le da la titulación de «tragicomedia», y de Terencio toma los nombres de los personajes Pármeno, Traso y Centurio, y sentencias, fragmentos de diálogo y situaciones; los siervos consejeros, los rufianes, las cortesanas e incluso el tipo de joven enamorado del teatro latino reviven en los criados, maleantes y rameras y en el protagonista de la obra castellana. En ésta se han podido señalar reminiscencias, ideas y temas de Aristóteles, Virgilio, Ovidio, Persio, Séneca, Boecio, etc., es decir del más común y manido repertorio de autoridades clásicas de que dispone un universitario de finales del siglo XV. Al lado de este fondo clásico, no faltan, como es natural, las fuentes eclesiásticas y las humanísticas, especialmente las obras latinas de Petrarca y Boccaccio. Todo ello no pasa de ser normal y de representar un nivel de cultura que poseían millares de bachilleres contemporáneos de Rojas y que algunos ostentaban en escritos en romance o en latín; pero nuestro autor, al concebir la *Celestina,* adopta humanísticamente los cánones de la comedia clásica, tan distintos del teatro románico, y se sitúa en una posición muy similar a la de los cultos latinistas del siglo XII que escribían comedias elegíacas (**véase pág. 165**), y a la de los renacentistas italianos que hacían revivir el teatro de Roma en obras del tipo de la *Poliscena* de Leonardo Bruni o la *Chrysis* de Eneas Silvio Piccolomini (**véase pág. 385**), que bien pudieron influir en la tragicomedia castellana. La *Celestina* es esencialmente una comedia de un universitario que escribe para universitarios.

Pero Femando de Rojas es mucho más que un Guillaume de Blois, que un Mathieu de Vendôme o que un Bruñí o un Piccolomini: hay en él una pasión, un profundo sentido de la vida, una vibración lírica y un gran poder de observación de la reali-

dad. Rojas, al estructurar esta obra tan terenciana en lo externo y formal, tiene el acierto de situarla en su misma época y en su propio ambiente, sin transformarlos ni idealizarlos, sino recogidos tal como son, en su más cruda y verdadera realidad, y sobre todo, hace que sus personajes hablen en castellano, como la gente que le circunda, y no, arbitrariamente, en latín clásico. De ahí que Rojas al lado de sus fuentes y modelos latinos y humanísticos deje paso a modelos castellanos medievales, primordialmente a los dos arciprestes: el de Hita le da elementos para la trama de la tragicomedia, y sobre todo, la figura de la vieja Celestina, legítima descendiente de la Trotaconventos del *Libro de buen amor;* el de Talavera le da el lenguaje desgarrado y callejero, refranero y castizo, coloquialmente elíptico y espontáneo de los mejores trozos del *Corvacho*. Los dos arciprestes le ofrecen un retrato de lo que Rojas capta diariamente a su alrededor, en el que no faltan celestinescas trotaconventos de carne y hueso, cuya fisonomía nos reproducen documentos judiciales de la época; ambiente en el cual suena y aturde el bullicio del mismo castellano que tan inteligentemente recogió Alfonso Martínez de Toledo medio siglo antes. Y en ello está la feliz fórmula de Femando de Rojas: haber sabido aunar lo que le llega del aula y lo que le llega de la calle y elevarlo, ingeniosamente amalgamado, a una eficaz y lograda categoría de arte.

Y por encima de todo ello la joven pasión, que arrastrará a sus protagonistas a la muerte, como antaño a Tristán y a Iseo, como un siglo más tarde a Romeo y a Julieta, y el más tierno y delicado lirismo que en forma de canción hace irreal el sensual aroma de las noches del huerto de Melibea. Amor y muerte, juventud de sangre ardorosa y vejez con afán de lucro y con poder hechicero, parlamentos refinados y latinados, y voz chocarrera y castiza son extremos que hallan natural acomodo en la *Celestina* porque le son básicos y necesarios. Recordemos el asunto de la tragicomedia según lo narran las antiguas ediciones, imitando los

breves argumentos que encabezan las comedias de Plauto y Terencio: «Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza, muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada. Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito della (entreveniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite), vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin».

A «amargo y desastrado fin» van a parar las figuras principales de esta obra —Calisto, Melibea, Pleberio, Celestina, etc.—, arrastrados por las más violentas pasiones, juguetes de un azar maléfico que derrumba ilusiones y ganancias y siega vidas jóvenes y viejas, nobles y ruines, en una concepción de la existencia que puede parecer pagana pero que en el fondo es crudamente moralizante, ya que todos los «pecadores» de la obra son castigados con una muerte sin esperanza. Mientras las figuras principales de la *Celestina* mueren en pecado o se suicidan, a pocos pasos de Fernando de Rojas, Bras, Mingo y Llorente cantan villancicos al Niño Jesús. Ello nos lleva a la comprensión del novísimo sentido de la *Celestina,* que Cervantes, en frase lapidaria, consideraba que hubiera sido un libro divino si encubriera más lo humano. Tenemos muchos libros divinos —y en la literatura española a centenares—, pero pocos tan humanos como la *Celestina*.

Rojas ha logrado dar a sus personajes la intensidad psicológica que justifica su pasión y su tragedia. La pedantería de Melibea, que hace sabias citas de autores y personajes de la antigüedad, que no desaprovecha ocasión para lucir su cultura de doncella de familia noble, se desmorona cuando tras esta corteza libresca aparece la moza enamorada, que espía el movimiento de las ho-

jas, el correr de las fuentes y la quietud de las sombras en su temblorosa espera de Calisto y que interrumpe la conversación de sus padres, que están ensalzando su virtud, para que no prosigan en el engañado concepto que tienen de ella, que se sabe indigna de aquellas palabras. «Mi ronca voz de cisne», llama Melibea a sus cantos enamorados, llenos de presagios tristes y cargados de ternura, temor, misterio y sensualidad. Cuando esta moza llegue al suicidio, en aquella solemne y trágica situación, muerto Calisto y destruido todo lo que justifica su existencia, su voz, clara entonces y serena, tras una exhibición de cultura, hablará al dolorido padre de su amor y de su dolor sosegada y tiernamente, pero con la misma actitud que una heroína de tragedia pagana. En Melibea, joven sabia y culta, entregada a las fuerzas irresistibles del amor, hallamos la réplica moderna, renacentista y castellana de la clásica y mítica Medea, la mujer intelectual y apasionada de la antigüedad. Si el nombre de Melibea es la feminización del de un pastor virgiliano, el de Calisto en griego significa «el más bello». El joven enamorado es una mezcla de místico y de neoplatónico paganizado al estilo renacentista, pues cuando le preguntan si es cristiano responde: «Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo»; le faltan mesura y unos cuantos años más para ser el cortesano ideal de Castiglione, porque aún le quedan restos medievales; tiene algo de amante mártir, de siervo libre de amor y de suicida poblador de la alegórica cárcel de Diego de San Pedro.

El mundo de la bellaquería y de la codicia traiciona y roba al de la cultura y del amor. Lo forman Celestina y los criados, que unen su ruindad para explotar miserablemente la pasión de los mozos enamorados; pero el trágico destino de éstos arrastrará también a aquéllos. Cuando Calisto llega al jardín de Melibea por vez primera persiguiendo un halcón y queda herido por la belleza de la joven (escena de caza que lleva a la residencia de la dama, frecuente en las novelas cortesanas medievales, por ejem-

plo en el *Cligés* de Chrétien de Troyes), se levanta un vendaval que lo arrasará todo, lo bajo y lo elevado, lo noble y lo villano, el afecto más gratuito y la codicia más interesada. Y el lector, tras tanta belleza, tantos primores, tanta poesía, tanto realismo y tras una tan bien conducida historia de unas almas en desasosiego, ve que la tragicomedia de Rojas, a pesar de su declarada y eficaz intención moralizadora, cae en el vacío, como Melibea al arrojarse de la torre, porque después de la muerte de los dos jóvenes Rojas sólo deja entrever un «infierno de enamorados».

Derivaciones de la «Celestina» y la «Lozana Andaluza»

El éxito de la *Celestina* fue enorme, como revelan las numerosas ediciones del texto español que se imprimieron en poco tiempo y las varias traducciones extranjeras de que fue objeto. Pronto hubo quienes la pusieron en verso, la trasladaron a romances e incluso quienes la continuaron: Feliciano de Silva, autor de libros de caballerías, escribió *La segunda comedia de Celestina;* Sancho Muñón, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia,* llamada *Tercera Celestina*. Adviértase que no se trata de continuaciones propiamente dichas, sino de conflictos amorosos de nuevas parejas de enamorados entre los que media la misma Celestina; este personaje, el ambiente y la técnica de teatro en prosa son los elementos esenciales de estos remedos de la tragicomedia de Rojas. Lope de Vega, con su *Dorotea,* cimentada en hechos de su vida, cierra en cierto modo esta línea de imitaciones de la *Celestina*. Una obra portuguesa, la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, escrita a mediados del siglo XVI, llevará la tradición literaria de este género a la lengua occidental de la Península.

Por otro lado, el ambiente escabroso y de burdel que retratan ciertas escenas de la *Celestina* suscitará un tipo de novelas dialogadas y en multitud de cuadros en prosa, como las anónimas *Hipólita, Thebayda* y *Seraphina,* publicadas en 1521, cuyo mayor interés literario estriba, sin duda, en haber provocado una de las obras más castizas y abigarradas de la literatura española, la *Loza-*

na Andaluza de Francisco Delicado, dividida en capítulos dialogados y en una prosa extraordinariamente popular y realista, llena de sal y de donaire, y por la que desfilan ciento veinticinco personajes, colección de tipos de toda suerte que reproducen a maravilla el ambiente de la Roma de 1524, en la cual el autor vivió intensamente y cuyos barrios más bajos conocía a la perfección. Lozana, la protagonista, es una mujer andaluza que reside en Roma, donde es universalmente conocida por su hermosura, al alcance de bolsas repletas y de caprichos pasajeros, y por sus mañas y artificios para confeccionar toda suerte de afeites, remedios y medicinas. La obra de Delicado transcurre toda ella en un movido ambiente callejero y de burdel, y en vano buscaríamos entre sus personajes enamorados al estilo de Calisto y Melibea; Lozana, pese a su juventud, su belleza, su simpatía, su cuca inteligencia y su gracia no es más que una cortesana del más bajo nivel social, como lo serán las heroínas del desvergonzado Aretino. No es como la vieja Celestina una especie de encamación demoníaca del mal, bruja y tercera, sino una moza picara y licenciosa, embaucadora y astuta, extraordinariamente humana incluso en su corrupción y profundamente femenina. Su figura es el patrón de las picaras que más adelante aparecerán en la novelística española, y Rampín, su criado y correveidile, mujeriego y rufián, no tan sólo es otra lograda creación de Francisco Delicado, sino que anuncia los antihéroes de la novela picaresca que está a punto de nacer. Delicado tiene un sensible instinto de la belleza del lenguaje popular, y en más de una ocasión hace referencia a que su castellano no es puro ni correcto, pues escribe en «el común hablar de la polida Andalucía»; y así su prosa es de una riqueza y de unos matices exuberantes y está empedrada de refranes, retruécanos, frases realísticamente entrecortadas y vocablos de la más pura solera, entreverados de italianismos que dan un acertado tono local a la acción. Su afán retratista de la vida (la obra se titula, significativamente, *Retrato de la Lozana Andaluza)* lleva a Deli-

cado a recoger de la realidad diálogos en otras lenguas —italiano, catalán—, al estilo de las comedias *a noticia* de Torres Naharro, recurso excelente para dar verdad a la Roma cosmopolita en que ha situado la acción de esta obra tan desvergonzada y tan perfecta.

La literatura renacentista hasta mediados del siglo XVI

Leon Battista Alberti y la prosa humanística vulgar

En el siglo xrv Boccaccio había llevado la prosa italiana a una amplia y cadenciosa sonoridad y la había acercado a la sintaxis latina en la medida que permiten el buen gusto, la elegancia y la sensatez, equilibrio difícil y delicado que no sabrán mantener sus imitadores sin genio. A lo largo del siglo XV el entusiasmo humanístico y la fanática admiración por los autores de la antigüedad hicieron que un número considerable de escritores italianos desdeñaran el cultivo de la lengua vulgar, a pesar de haber llegado a la madura perfección boccaccesca, y redactaran casi exclusivamente en la lengua culta, con lo que seguían y exageraban la línea que Petrarca había abierto en sus escritos en prosa. Frente a la actitud de los humanistas latinados, envueltos en un artificial ambiente clásico y conscientemente aislados de la multitud, algunos escritores, tan humanistas y tan buenos latinistas como ellos, reemprenden con fe y con arte el cultivo de la lengua italiana, cuya prosa intentan por todos los medios y con diverso resultado amoldar al estilo de los grandes prosistas clásicos. En esta corriente hay que destacar a León Battista Alberti (1404-1472), arquitecto, tratadista de pintura, escultura y matemática y autor de obras latinas —como ciertos diálogos de inspiración lucianesca— y del tratado italiano *De la familia (Della famiglia),* de carácter filosófico y didáctico, tendente a perfeccionar humanísticamente al hombre en la sociabilidad y las virtudes, cuya impor-

tancia esencial estriba en su defensa de Ja creación literaria en italiano hecha en una prosa elegante, suave y de clásica elocuencia. Como contraste a la mesura de Alberti, recordemos un raro y simbólico libro aparecido a fines de siglo, *Hypnerotomachia Poliphilii* (o sea «la lucha de amor en sueño de Polifilo»), atribuido a Francesco Colonna (1432-c. 1527), en el que el autor ha intentado una especie de conciliación entre la prosa latina y la italiana a base de someter a ésta a la más dura prueba por que ha pasado una lengua moderna: el más exagerado hipérbaton, formación de derivados y de diminutivos a base de elementos puramente latinos, los cultismos más irreductibles a forma vulgar, etcétera, se mantienen a lo largo de todo este peregrino e inquietante libro —que a algún crítico ha sugerido comparaciones con Baudelaire y con James Joyce— que en el fondo reúne elementos medievales, dantescos y humanísticos y no pasa de ser un inteligente experimento literario.

Lorenzo el Magnífico y el Poliziano

La madurez que la lírica italiana había adquirido desde el Stil Nuovo, acrecentada en el siglo XIV por los cancioneros de Dante y Petrarca, hace que la poesía italiana del XV, aunque no cuente con ninguna figura comparable a la de aquellos dos grandes artistas, ofrezca un aspecto totalmente distinto a la del resto de Europa. Los poetas franceses y españoles del siglo XV, si bien reciben un epidérmico influjo del Renacimiento, casi exclusivamente el trescentista, y si bien cuentan entre ellos a figuras de la dimensión de un François Villon y de un Ausías March, muy superiores a todos los italianos de su tiempo, no dejan de mantenerse en una línea medieval y son, en cierto modo, los herederos de un estilo y de unos recursos poéticos viejos dentro de los cuales, gracias a su enorme vitalidad y a su personalidad tan acusada, logran una eficiencia y una verdad poéticas. En cambio, los poetas que versifican en Italia en aquel mismo siglo pertenecen a un mundo moderno, han recogido los frutos del humanismo, por

un lado, que da una nueva validez a los modelos clásicos, y por el otro han heredado una técnica perfecta y primorosa en el manejo de la poesía. Italia, que fue la más tardía en producir literatura en lengua vulgar entre sus hermanas neolatinas, en poco tiempo las adelanta y alcanza un arte nuevo que, desarrollado entre los siglos XIII y XV, se convertirá en un modelo, en un clásico ejemplo, para los escritores europeos hasta entrado el XVII.

Singularísima es la obra poética de Lorenzo de Medici (1449-1492), llamado el Magnífico, promotor y centro del esplendor intelectual de Florencia. El Magnífico, hombre extraordinariamente refinado en cultura y costumbres y educado por humanistas, poderoso e influyente en toda la península italiana, prototipo de gran señor del Renacimiento, siente el atractivo de lo popular y campestre, lo que da a su obra dos facetas distintas. Se advierte esta duplicidad en sus poemas pastoriles, *Corinto y Nencia:* en el primero, Teócrito y Virgilio y las reminiscencias mitológicas idealizan el ambiente; en el segundo, los enamorados son rústicos agricultores que dialogan villanescamente y emplean expresiones populares, en lo que el poeta adopta una actitud entre comprensiva e irónica, pero en modo alguno paródica ni burlesca. Si por un lado manifiesta su religiosidad neoplatónica y un vago misticismo en la composición de *laudas,* género de abolengo tan medieval (**véase pág. 302**), por el otro eleva a un arte pomposo y majestuoso las populares canciones de carnaval con sus *Canti camascialeschi,* alegóricas manifestaciones del más pagano triunfo de la juventud y de la sensualidad en las que con todo impudor campea lo obsceno e indecente. Gran defensor del cultivo de la lengua vulgar, en oposición al latín, las rimas de Lorenzo el Magnífico constituyen la cifra de su platonismo y revelan evidente y constante influjo de la *Vida Nueva* de Dante y del cancionero de Petrarca. Pero Lorenzo no tiene ni una Beatriz ni una Laura, pues su dama se transforma en una ninfa o en una divinidad pagana y su concepto platónico de la belleza ideal le

guía a la ficción poética de su enamoramiento de una dama hermosísima que llevan a enterrar con el rostro descubierto un sereno día de abril, que impresiona de tal suerte al poeta que decide conservar este recuerdo en sus versos. Realista y popular, platónico y señorial, Lorenzo el Magnífico, hombre político que invierte sus ocios en escribir, nos ha dejado una obra curiosa por su duplicidad, pero siempre realizada con la mayor nobleza.

En la corte del Magnífico hallamos al mejor poeta italiano del siglo XV, Angelo Ambrogini, llamado el Poliziano (1454-1494), autor de poesías en griego y en latín, éstas de una belleza y de una perfección tales que parecen escritas en los mejores tiempos de la literatura de Roma, y de gran variedad de obras en italiano. Los gustos de la corte florentina le llevaron a escribir composiciones de tono popularesco, unas burlescas y jocosas, otras elegantes evocaciones campestres en el gracioso aire de la balada. La máxima elevación poética la alcanza el Poliziano en sus *Estancias de la justa (Stanze per la giostra)* y en su *Fábula de Orfeo*. La primera es un poema en octavas en el que se celebra el triunfo de Giuliano de Medici, hermano del Magnífico, en unas justas caballerescas; el elogio cortesano, no obstante, se transforma en una poética fantasía y se organiza en la trama de un idilio entre Julio (trasunto de Giuliano) y Simonetta (nombre de una hermosísima joven de la que estaba enamorado el Medici), y lo que pudiera haber sido una normal exposición laudatoria se hace mitología, creada e ideada por el poeta, y alcanza eficacia lírica y valor como arte puro. Simonetta, apareciendo en una escena de caza transfigurada en cierva fugitiva, deviene el símbolo de la mujer ideal del primer Renacimiento, que convierte a las damas en divinidades mitológicas.

En la *Fábula de Orfeo,* derivada de un pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio, el Poliziano crea una especie de representación escénica que compuso, según afirmación propia, en espacio de dos días. El mito clásico, que un siglo antes ya había atraído al humanista

catalán Bernat Metge, que lo expuso en prosa, adquiere en los versos del Poliziano un sentido exclusivamente poético, pues no se expone ni para moralizar, ni para explicar sus posibles sentidos recónditos, ni para adornar una ficción, sino pura y sencillamente para hacer un intelectual alarde del más noble y digno de los virtuosismos literarios. Un mundo de pura imaginación, en el cual los hechos semejan visiones, y los personajes sombras, aparece en esta singular fábula, que dramáticamente representa la creación de un teatro mitológico frente al románico, de origen cristiano y litúrgico, y que por su polimetría y por la marmórea belleza de sus versos alcanza una equilibrada perfección. Las numerosas fábulas sobre Orfeo que se compondrán en el Renacimiento europeo, muchas de ellas en español, no se explican si no se tiene en cuenta esta elegante obra del Poliziano.

El Burchiello

En el panorama de la poesía italiana del XV aparece una figura singular y extravagante, imposible de encuadrar en ninguna corriente ni tendencia, Domenico di Giovanni, llamado Il Burchiello (1404-1448), barbero de profesión. Hombre de una asombrosa facilidad en el verso, de un inagotable ingenio para las combinaciones estróficas y de un fino sentido de la belleza fónica de las palabras, emplea sus ricas facultades en la composición de poesías en las que no dice absolutamente nada, no expone ninguna idea ni sigue ningún pensamiento. Las palabras, ellas solas, en fantasmagórica sucesión, tanto las más cultas como las más populares, las más nobles como las más villanas, se suceden en una armoniosa construcción y los adjetivos califican sorprendentemente a substantivos a los que jamás fueron unidos. Lo grotesco y lo raro, lo burlesco y lo extravagante llegan a tal extremo que por arte de magia adquieren una solemne rotundidad. Versos como *Nominativi fritti e mappamondi* («Nominativos fritos y mapamundis») causan sorpresa y provocan la risa; otros, como *E le ciriege avevanfatto l'uova* («Y las cerezas habían puesto el huevo»),

pueden parecer una metáfora audaz; otros, finalmente, como *Sospiri azzurri di speranze bianche* («Suspiros azules de esperanzas blancas»), pueden hacemos creer que nos hallamos frente a un acierto surrealista. La verdad es que no hay nada de ello, sino el poder maravillosamente sugestivo de la palabra suelta y libre solamente conducida por un ingenio que sabe captarla en sus valores fónicos independientemente del sentido y que no quiere decir nada sino bromear y dejar suelta la verborrea. En el Burchiello hallamos el ejemplo más impresionante de poesía automática y subconsciente, cinco siglos antes de que en el mundo existieran interrogatorios psiquiátricos.

Transformación italiana de la epopeya francesa

Indicábamos páginas atrás que la materia de los cantares de gesta, olvidada en Francia, su país de origen, desde el siglo XV, se mantuvo con sorprendente vitalidad en el romancero castellano y en las derivaciones italianas de gestas francesas (**véase pág. 190**). Ahora nos es preciso reemprender la consideración de estas últimas manifestaciones, las cuales, pese a su escaso valor literario, conservaron, desfigurándolos, unos temas y unos personajes ya del todo fabulosos que el Renacimiento italiano recogerá y elevará a un arte sorprendentemente digno que constituirá el poema épico renacentista, o sea la epopeya culta moderna.

La figura del caballero Roldán y la acción de la batalla de Roncesvalles, personaje y temas esenciales de la epopeya románica medieval, tuvieron tan extraordinario e incomprensible poder que en el siglo XV suscitaron el nacimiento y la determinación de la epopeya románica renacentista. El humanismo, admirador de Aquiles y de Eneas, del sitio de Troya y de la destrucción de Cartago, intentó resucitar la epopeya latina clásica, como atestigua el *África* de Petrarca, o hacer nueva epopeya con leyendas mitológicas, como se advierte en los ensayos juveniles de Boccaccio. Ni por un camino ni por el otro se debería llegar a la épica renacentista; ésta había de surgir, precisamente, de la más

vulgar y populachera degeneración de aquellos cantares de gesta románicos que sólo merecieron de los humanistas indiferencia o menosprecio. Y a pesar de todo ello fue uno de los más cultos ambientes renacentistas, la corte de los Medici, el foco impulsor de la transformación de una ruda poesía callejera en la pomposa y solemne narración caballeresca moderna. Hacia 1460 Lucrecia Tomabuoni, madre de Lorenzo el Magnífico, sugería a un poeta, Luigi Pulci, que escribiera un poema épico serio y religioso. Pulci, sin duda incapaz o poco predispuesto a desarrollar dignamente materia grave, tuvo la feliz idea de escribir el *Morgante*.

El «Morgante» de Pulci

En la refinada corte de Lorenzo el Magnífico (**véase pág. 442**) existía una aristocrática tendencia hacia las formas populares de arte y complacía lo rudo y populachero. Pulci decidió tomar como materia de su poema el tema épico que el pueblo italiano escuchaba todavía con ingenua admiración de boca de la última generación de los juglares, y de relatos novelescos muy en boga entre la gente sencilla: las hazañas de Roldán, de los paladines franceses, las traiciones de Ganelón y las empresas de Carlomagno.

Entre la numerosa actividad italiana en literatura carolingia producida en el siglo XIV y principios del XV destacan el poema *La Spagna,* derivado de cantares de gesta francoitalianos, y las numerosas y extensas refundiciones de temas rolandianos llevadas a cabo por Andrea da Barberino (1370-1431). De estos fondos de materiales narrativos, en los que las viejas leyendas se hallan rodeadas de novelescas, peregrinas y absurdas invenciones, Luigi Pulci, con la mera intención de divertir a un público elegante y refinado, y sin propósitos satíricos ni paródicos, escribió, entre 1460 y 1470, en octava rima —el estrofismo consagrado a la épica italiana por Boccaccio— su extenso y variado poema *Morgante,* en el que no existe una trama única y constante, pues está construido a base de la acumulación de episodios diversos y

la acción se centra alrededor de varios personajes alternativamente y

acaece en tierras distintas y alejadas —Francia, Italia, España, Babilonia, la *Paganía,* etc.—. La aventura, la peripecia, el acontecimiento insospechado e inverosímil adquieren un real valor narrativo e imaginativo en este intrincado poema de lances caballerescos, viajes extraordinarios, amores, magia, venganza, guerras y batallas. Los héroes de las viejas gestas carolingias realizan sus hazañas sin un ideal elevado, sino como un desahogo vital o una necesidad física, y los sorprendemos en una nueva fisonomía que se nos hará familiar y que los convertirá en seres totalmente distintos de los caballeros franceses, pues el nuevo Orlando es muy diferente del viejo Roland, y Rinaldo del legendario Renaud de Montauban. El gigante Morgante, que no muy lógicamente da nombre al poema, es un ser brutal y sencillo, que tan pronto realiza prodigiosas hazañas como se come un elefante entero; Ganelón sigue siendo el traidor, y a él se deben todos los males y el desastre de Roncesvalles, uno de los relatos más bellos del poema; Rinaldo emprende un viaje para convertir a los antípodas, que le hace dar la vuelta al mundo unos quince años antes que Colón descubriera las Indias; los paladines luchan en un París cercado por paganos o conquistan Babilonia o liberan el Santo Sepulcro; hechiceras y magas intervienen en la acción con sus sortilegios; el Viejo de la Montaña se inmiscuye en la trama, etc. La antigua materia caballeresca se ha aburguesado y hasta cierto punto se ha hecho plebeya, pero ello en modo alguno significa que Pulci se burle del ideal caballeresco, pues en el fondo lo que hace es dar una forma elegante, culta y personal a una epopeya popular degenerada. El *Morgante,* poema francamente divertido en el que lo solemne se hace humorístico y la imaginación halla siempre nuevos y sorprendentes estímulos cómicos, abre un estilo y un género que será fecundo en obras maestras.

El «Orlando» de Boiardo

La materia épica sale de las manos del burgués y popularizado Pulci para pasar a las de Mateo María Boiardo (1441-1494), señor de Scandiano, capitán en guerras y cortesano en Ferrara, o sea un caballero para quien el honor y la caballería no tan sólo no son cosas extrañas sino que constituyen un ideal de casta y de clase. Nada innovó en sus poesías líricas al estilo de Petrarca, en las cuales cantó a una jovencita hermosa y caprichosa, Antonia Caprara, que le fue infiel y traicionó su amor. Pero cuando escribió su famoso poema épico *Orlando enamorado (Orlando innamorato),* la nueva concepción renacentista de la epopeya medieval inaugurada por Pulci adquiere una validez y una eficacia que afirman y aseguran la esencia del género; la fantasía de un caballero moderno evoca y actualiza de un modo muy singular el espíritu de la antigua caballería, que sigue teniendo por paradigma a Roldán, Orlando; pero Boiardo no tan sólo es un caballero sino también un enamorado menospreciado, y el modelo de la ingrata

Antonia Captara produce la figura de Angélica, nuevo tipo de doncella desdeñosa, arbitraria, coqueta y embrujadora que causará en los paladines de Carlomagno más destrozos que todas las fuerzas de los sarracenos. La hermosa Alda del *Cantar de Roldan* murió de dolor cuando supo del heroico y santo fin de Roldán, y el romancero castellano recogió y acrecentó la delicadeza de esta frágil enamorada; Angélica, doncella nacida en un lejano y exótico Oriente, mundo de magia y de encantos, desconcertará con su belleza, sus astucias y su versatilidad a una Europa novelesca e irreal. Ha nacido un nuevo personaje literario que llevará a Orlando a la locura, que hará escribir sobre su hermosura y sus lágrimas y que acabará siendo objeto de la parodia de los barrocos.

Boiardo, caballero y enamorado, huye de la realidad que lo circunda para sublimarla en un mundo sobrenatural de fantasía en el que se funden la mitología clásica y la leyenda medieval,

pero en el que esta misma irrealidad es inteligentemente vista en actitud irónica, como cuadra a un hombre renacentista, consciente de su cultura y de su superioridad, que le impiden entregarse completamente a un ensueño medieval. El elemento carolingio es concurrido en el *Orlando enamorado* por elementos fantásticos y mágicos de las novelas bretonas, que no tan sólo dan misteriosos reinos sumergidos en lagos, sortilegios y talismanes y la figura de Fata Morgana (originariamente la hermana del rey Artús), sino también un nuevo matiz a los héroes caballerescos: el Orlando de Boiardo tiene elementos de Roldán y de Tristán; y la Angélica, tan alejada de Alda la bella, se aproxima a Iseo y a la reina Ginebra. Pero Boiardo va más allá y su imaginación fecunda y su estilo personal hacen que sus personajes no sean mera fusión de elementos ya elaborados, sino los pobladores de un ambiente caballeresco y fantástico completamente nuevo en el que la épica tiende a convertirse en novela de aventuras, de amores y de magia.

En contraste con el *Margante* de Pulci, el *Orlando enamorado* es un poema bien construido y calculadamente estructurado en el que los elementos marginales se integran artísticamente en la trama general. En el primer libro, la provocativa llegada de Angélica a la corte de Carlomagno, ofreciéndose a aquel que en una justa logre vencer a su hermano Argalia, que emplea armas de poder mágico, exalta a los paladines carolingios, todos prendados de la hermosura de la doncella, la cual, constreñida luego a huir y a internarse en el bosque de las Ardenas, bebe en la fuente de Merlín, cuyas aguas fuerzan al amor, que se cifra en Rinaldo, el cual desgraciadamente acaba de beber en la fuente del odio. Sígnense invasiones de sarracenos, la huida de Angélica a Albracca y aventuras en Circasia y en el país de los tártaros, tierras orientales en las que los caballeros carolingios van de magia en magia y de ensueño en ensueño, librando siempre grandes batallas y luchando contra exóticos ejércitos. En el libro segundo, el

rey de África, Agramante, descendiente de Alejandro Magno, sostiene guerras contra Carlomagno, en las que se señalan Rodamonte y Ruggiero; Orlando, que ha morado en el misterioso jardín de Falerina y en los encantos sumergidos en el lago de Fata Morgana, escolta dócilmente a Angélica en un nuevo viaje de Oriente a Occidente y la doncella bebe en la fuente del odio. Rinaldo y Orlando luchan por ella, pero Carlomagno la promete al caballero que más gloria obtenga guerreando contra los sarracenos. Enzarzado en nuevas y sangrientas batallas, el poema queda inconcluso.

Lo que en los poemas medievales era ingenua inverosimilitud o crédula deformación ha adquirido en el *Orlando enamorado* una irónica actitud de fantasía hiperbólica; el minucioso detallismo de los combates de los cantares de gesta, llenos de información militar, es aquí un divertido y suntuoso espectáculo hijo de una desbordante fantasía. No se lucha por el soberano, por la patria ni por la fe, sino para alcanzar el amor de una doncella caprichosa y errabunda cuya belleza produce el mayor de los desconciertos. Boiardo ha llevado la caballería a un mundo de embrujos y maravillas que no encierran símbolos ni oscuros significados ni alegorizaciones religiosas ni políticas, sino únicamente la fantasía y el portento del arte.

El «Orlando» de Ariosto

Afortunadamente, cuando Ludovico Ariosto (1474-1533) resolvió continuar el *Orlando enamorado* de Boiardo no hizo caso de los consejos de su amigo Bembo, que quería que lo hiciera en lengua latina. El *Orlando furioso,* iniciado por Ariosto en 1505 y acabado un año antes de su muerte, está escrito en maravillosas octavas italianas y constituye la culminación de la epopeya renacentista dentro de la corriente abierta por Pulci y cultamente dignificada por Boiardo. Ludovico Ariosto, que hizo transcurrir su vida cortesana al servicio del cardenal Hipólito de Este y del duque Alfonso, en Ferrara, cultivó elegantemente la poesía lírica

en latín y en italiano, escribió cinco comedias al estilo de Plauto y dedicó mucho tiempo, gran cuidado y su más grave atención al *Orlando furioso,* reflexivo y consciente esfuerzo en la composición de una obra extensa y de gran ambición artística.

Es difícil dar una idea clara y no muy incompleta de un poema tan lleno de temas, episodios fundamentales, personajes destacados y trances sorprendentes como encierra el *Orlando*. La extraordinaria fantasía del poeta se derrama en millares de versos y la acción principal pasa a segundo término ahogada por la constante variedad y la inesperada maravilla. Angélica es perseguida por Rinaldo, Ferragù, Sacripante y Orlando, luego presa de corsarios y destinada a la horca, de la que es salvada por Ruggero, que acude montado en el alado hipogrifo y luego se enamora del negrillo Medoro, con el cual vuelve al Lejano Oriente. Orlando emprende la demanda de Angélica, verdadera peregrinación de aventuras, como la liberación de Olimpia, la estancia en el mágico castillo de Atlante, los amores de Isabella y Zerbino, hasta que pierde el juicio al enterarse del idilio de Angélica y Medoro. La locura de Orlando degenera en violenta furia de destructores y terroríficos efectos hasta que Astolfo, montado en el hipogrifo, asciende al paraíso, donde San Juan le informa de que el juicio de Orlando se encuentra encerrado en una botella en la Luna, a la que el caballero se encamina en el carro de Elías. De esta suerte Orlando recupera la salud mental y emprende su redención luchando contra los paganos.

El episodio de Ruggero, descendiente de Héctor y considerado como antepasado de la casa de éste, da fin a este poema, dilatado en cuarenta y seis cantos.

La caballería y sus ideales se han convertido en un elemento irreal cuya única validez es la poética y en cierto modo se han equiparado a la mitología clásica. No busquemos en el *Orlando furioso* el trasunto de un ambiente militar o político, ni la evocación histórica de tiempos más bellos o más heroicos; para Arios-

to la caballería medieval —institución tan poco italiana— es pura y simplemente un extraordinario mundo de imaginación que se presta a la más alta y fantástica elaboración literaria y que permite y legitima una actitud irónica y a veces francamente burlesca. Ariosto, tantas veces comparado con Cervantes, se diferencia esencialmente del genial novelista español en que no satiriza un género literario ni parodia la novela caballeresca ni le preocupa si el ideal heroico ha caducado o está todavía vigente. Ariosto halla en los temas caballerescos medievales un estímulo y una abundante fuente para su arte de creador y para su inteligentísimo ingenio, y los deforma y exagera para que el sueña caballeresco que tanto gusta a sus contemporáneos —sueño en cierto modo paralelo y similar al pastoril— adquiera una evidente y clara irrealidad que incluso en lo grotesco y en lo deformado se impone como un ambiente y un suceder fantásticos y poéticos. La magia y lo inverosímil tienen en el *Orlando* un carácter gratuito y a veces arbitrario porque son tratados en función de la sorpresa y la maravilla y expuestos con la inteligente sonrisa del hombre moderno y cargado de cultura que nos advierte que todas estas fantásticas «necedades» que está explicando sin pestañear constituyen un alarde de imaginación, de dotes narrativas y de arte. Ya sus contemporáneos acusaron a Ariosto de haber escrito necedades; pero tengamos en cuenta que el *Orlando furioso,* cuyas necedades —si es justo así llamarlas— son verdadera poesía, es, como antes apuntábamos, el resultado de un laborioso, meditado, largo y serio trabajo y representa todo lo contrario de un pasatiempo de escritor. Pero en el fondo, tras esta complicada máquina mitológica caballeresca, el mundo del *Orlando furioso* aparece como una especie de metáfora de una realidad: el honor, el amor, la bondad, la locura y todas las pasiones y vicios y virtudes de los seres reales se hallan desmesuradamente poetizados, y si Ariosto no creía en el heroísmo no por ello dejaba de ser capaz de agrandar lo cotidiano y normal y transformarlo en fantasía.

El *Orlando furioso* es un poema de una belleza formal extraordinaria. La dicción está llena de matices y es de una sorprendente densidad, lograda con sencillez y una expresión clara y nítida, con imágenes eficientes y plásticas. La octava tiene una estructura cerrada y propia y un ritmo apresurado que al punto se apodera del lector y lo lanza en la selva de aventuras y de amores como el galopar de los caballos de los héroes de esta intrincada y exuberante poesía.

Teófilo Folengo

Teófilo Folengo (1491-1544), que utilizó el seudónimo de Merlino Cocaio, ingresó en la orden benedictina, presa de un arrebato místico, para salirse luego de ella por haberse peleado con sus superiores, y bordeó el anticlericalismo y la herejía; arrepentido, llevó vida eremítica, volvió a ser admitido en la orden y murió siendo prior. Estas líneas biográficas nos presentan a este curioso escritor con una fisonomía goliardesca, de clérigo vagante, lo que en cierto modo explica su actitud literaria y nos lleva a los orígenes de su arbitraria forma de escribir versos. En Folengo adquiere calidad y sentido un juego literario bastante en boga en su tiempo: el latín macarrónico, que en un principio fue sencillamente el escrito por ignorantes, que dejaba transparentar constantemente voces y giros vulgares, luego se convirtió en una especie de pasatiempo de estudiantes que lo empleaban para composiciones burlescas y de sátira personal y política, y finalmente se transformó en algo así como si se tratara de un intelectual dialecto literario.

El *Baldus* de Folengo es la obra máxima de la literatura macarrónica: el latín es regular en la morfología y la sintaxis, y el verso el clásico hexámetro, pero va sustituyendo las voces propias de la lengua antigua por latinizaciones vulgares de voces italianas y dialectales, lo que produce un efecto decididamente cómico —pero que sólo divierte al que sabe latín de veras— y provee al escritor de una especie de careta lingüística, bajo la cual esconde

sus sentimientos. La obra de Folengo supone una rebelión contra el mundo idealizado y depurado de los humanistas; frente al prurito de calcar la expresión de los antiguos en un latín noble, Folengo lo envilece con vulgarismos y rústico vocabulario, pero en el fondo de un modo tan arbitrario como aquéllos. En el *Baldo* se desarrolla una visión realísticamente satírica de los viejos temas caballerescos, que se reducen a un ambiente burguesamente vulgar y groseramente campesino y plebeyo, y se parodia la literatura de tipo grave y noble.

El capricho, la gratuita sorpresa, la burla y la broma chocarrera se encadenan con cómica pomposidad en estos sonoros hexámetros llenos de palabras vulgares y de expresiones castizas.

La obra de Folengo —en la cual son de notar el poema burlesco la *Moschaea,* que celebra la victoria de las hormigas sobre las moscas, al estilo de *Batracomiomaquia* seudohomérica, y el *Orlandino,* caricatura de los temas carolingios— es fundamentalmente artificial y minoritaria, tanto como las manifestaciones más serias de arte que pretende satirizar.

La «Arcadia» de Sannazaro

En la producción de Jacopo Sannazaro (c. 1456-1530), napolitano de origen español, destacan obras latinas de valor, como sus églogas piscatorias, sus elegías y, singularmente, el poema *De partu Virginis,* en el cual el tema de Navidad es desarrollado dentro del estilo más clásico, con intervención de elementos claramente paganos, y la divina sencillez del Nuevo Testamento se reviste de virgiliana forma; fue interpretado como un desafío de Roma a Lutero, lo que valió al poeta el capelo cardenalicio. Entre las obras italianas de Sannazaro merecen recordarse sus farsas popularescas y políticas, entre ellas la que escribió con motivo de la conquista de Granada en 1492.

Todo ello queda eclipsado por la *Arcadia,* verdadero acierto de Sannazaro, con el cual abrió un estilo y un género literario que

durante siglos perdurará en toda Europa. Ya en el *De partu Virginis* los pastores de Belén que acudieron a ofrecer rústicos presentes a Jesús recién nacido cantan como los pastores de Virgilio; ahora el poeta intentará una especie de autobiografía disfrazada y llena de irrealidad al convertirse en un pastor en la montuosa y casi mítica Arcadia griega, en las faldas del Etna y en su nativa Nápoles, todo ello a base de un esfuerzo de transfiguración clasicista de la naturaleza objetiva, copiada de las más bellas descripciones naturales de los clásicos, primordialmente de Virgilio. La obra se compone de una serie de églogas entrelazadas por pasajes en prosa que hacen del conjunto una especie de novela, y en efecto, la influencia literaria de la *Arcadia* en tiempos posteriores se traducirá esencialmente en la creación de la novela pastoril, en cuya prehistoria hay que colocar también el *Ameto* de Boccaccio. El bucolismo de la *Arcadia* se remonta a Teócrito y a Virgilio, cuyo influjo aparece algunas veces en escritores medievales, es consciente en las églogas latinas de Dante y Petrarca y será fuerte y constante entre los humanistas; pero Sannazaro intenta dar una cohesión a lo episódico de aquel tipo de poesía y desarrollarlo en una trama extensa, con lo que lo poemático y lírico se va convirtiendo en narrativo y novelesco sin renunciar, en modo alguno, a un fundamental lirismo. La extraordinaria elegancia de la prosa y del verso de Sannazaro es lo que da a la *Arcadia* un mérito excepcional, que le ganó tanta y tan larga admiración. Al propio tiempo, los espíritus imbuidos de humanismo vieron en la *Arcadia* una superación de intentos anteriores y la consideraron como la más exacta, depurada y completa imagen del ideal idílico.

Pietro Bembo y el petrarquismo italiano

El veneciano Pietro Bembo (1470-1547), del que se dice que amó a Lucrecia Boga, fue secretario del papa León X, bibliotecario de la Marciana, cardenal y obispo, y se erigió en una especie de dictador literario, lo que le permitían su sólida cultura y su fi-

no buen gusto. Si bien no logró alcanzar la genialidad ni consiguió transmitirnos una obra en la que resuene una personalidad fuerte ni sensible, Bembo llegó a imponerse y acertar en tres direcciones. En sus *Prose della volgar lingua* (1525) defiende el cultivo del dialecto florentino, no tal como se habla usualmente, sino tomando como ejemplo «clásico» a los grandes escritores del *Trecento,* concretamente Petrarca. Bembo, veneciano de nacimiento, ciceroniano de formación, estaba magníficamente situado y preparado para considerar a Petrarca como un clásico. En el diálogo *Gli Asolani* (1505) hace una afirmación teórica del amor platónico sin que ello le impida desarrollar ideas de Petrarca y proclamar que el arte es «estudio e imitación», fórmula que puede aplicarse perfectamente a toda la obra del mismo Bembo. En efecto, sus *Rimas* (la mayoría de ellas sonetos) constituyen una artificiosa, consciente y muchas veces lograda repetición del *Cancionero* de Petrarca y marcan una de las etapas decisivas del llamado «petrarquismo» renacentista. Con una elegancia extraordinaria, que corre parejas con su frialdad, Bembo repite como un eco las notas esenciales de la poesía del cantor de Laura, dotándolas de unos valores musicales sabiamente calculados y muchas veces llenos de calidad lírica y de primor. Sabe dar a la palabra resonancias de toda suerte, equilibra armoniosamente los elementos del verso y mide con exactitud las adjetivaciones, que no raramente alcanzan un plástico valor (*«Selve senz'ombra o senza corso rivi»).* Aunque en las poesías de Bembo na es imposible hallar momentos afectivos y emocionados, es preciso destacar que el conjunto de sus *Rimas* es una demostración de que la elegancia y la ciencia del verso, armónicamente hermanadas, logran producir valores altamente poéticos a pesar de la frialdad y de la falta de estímulos sentimentales o sensuales. La experiencia de Bembo desencadenó una extendida fiebre de petrarquismo que provocará una leve reacción, a veces burlesca (Antonio Brocardo, Aretino, Berni, Francesco Coppeta Beccuti); no obstante, no faltarán petrarquis-

tas menos serviles y de mayor personalidad, como Galeazzo di Tàrsia y las poetisas Vittoria Colonna y Verónica Gàmbara.

Vittoria Colonna (1490-1547), educada entre escritores y militares, casó muy joven con don Fernando Dávalos, marqués de Pescara, que murió en la batalla de Pavía (1525). Vittoria, sinceramente dolorida, se retiró a la vida conventual y escribió su *Cancionero,* dedicado casi exclusivamente al triste recuerdo de su esposo y a las penas de su viudez. Sus ideales platónicos, su profunda religiosidad y su melancolía dan notas peculiares al petrarquismo de Vittoria Colonna, cuya poesía, aunque fría y monótona, es delicada y conmovedora. La idealización del marido, ponderando sus virtudes, exaltando enfáticamente su gloria terrena, rememorando con ternura su vida conyugal, es, como ella misma dice, «el triste canto que con el tiempo crece y más enoja a los otros que a mí consuela». Vittoria Colonna no fue un espíritu esencialmente lírico; fue simplemente una mujer perfectamente educada en el arte de componer versos que, debido al trance fundamental de su vida, empleó su técnica poética en la expresión de un sentimiento hondo y sincero, obsesionado entre la muerte del esposo y los deseos de morir. Su problema sólo tenía una imposible solución, aquella que expresa así:

Meglio assai fora che alie chiuse porte
chieder mercede, aprime una all'oblio,
chiuder l'altra al pensier: così poss'io
vincer me insieme e la nimica sorte.

[«Mejor que implorar piedad a las cerradas puertas sería abrir una al olvido y cerrar otra al pensamiento: así podría vencerme a mí y al mismo tiempo a la suerte enemiga.»]

Verónica Gámbara (1485-1550), esposa de Giberto di Correggio, reunió a su lado una pequeña corte de escritores. Su obra poética tiene facetas religiosas de sincera piedad y nobles impulsos cristianos, y sentimentales, tanto cuando expresa su joven

amor como la pena por la muerte del marido; y es particularmente interesante su poema en octavas suscitado por la contemplación de su país natal, Brescia, que la lleva a una idílica interpretación de la naturaleza. En su poesía son patentes las influencias de Petrarca, Poliziano y Bembo.

La prosa italiana de la primera mitad del Quinientos

Tras tantos ensayos y bellas realidades en busca de una prosa artística y eficaz, iniciados por Boccaccio, en la primera mitad del siglo XVI, gracias a la producción de inteligencias geniales que llevan un mensaje y una idea superior y que no persiguen una finalidad exclusivamente literaria, aparece la prosa italiana moderna, libre, finalmente, de la obsesión de la latina clásica, hasta entonces considerada el insuperable ideal. Cuando Leonardo da Vinci (1452-1519) se pone a escribir sobre el arte de la pintura, sobre sus experiencias anatómicas y matemáticas, la prosa se fija en una finalidad científica, se amolda a una lógica discursiva y se convierte en un instrumento útil y seguro que busca y logra la claridad, el rigor y la exactitud. Una prosa que no pretende literatura sino construir ciencia que no vuela en fantasías sino que se ciñe a verdades experimentadas, adquiere en la pluma de Leonardo da Vinci, genial artista de formas y soñador de inventos, la gran belleza de lo limpio y nuevo, el ritmo de lo exacto y la poesía de lo natural.

Otro científico, éste de la política, Maquiavelo (Niccoló Machiavelli, 1469-1527), cuyo tratado sobre *El Príncipe,* sus *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* y su *Arte de la guerra* constituyen piezas fundamentales en la historia de las ideas modernas, siente por la antigüedad una admiración superior que los humanistas, ya que por encima de la imitación del arte de los clásicos erige su valor modélico en el obrar, en el regir y en el combatir. Las acciones heroicas de los antiguos, no sus ejemplos corrompidos, deben ser el espejo del Príncipe que postula el secretario florentino que crea la ciencia política sobre bases experimentales: la

realidad presente y la lección de los autores latinos y griegos. Su prosa, seca y concisa, se concreta en pensamiento puro y se libera de ornamentación poética. Pero cuando Maquiavelo deja de ser un científico y escribe su notable y curiosa comedia *La mandragora,* en la que moraliza y teoriza en el plano de la realidad cotidiana, sujeta a una hábil y desenfadada trama con personajes sabiamente caracterizados, todo ello visto con una melancólica comicidad, la incisiva prosa del florentino coloquial se eleva a una artística plasticidad. Si bien ha sido Plauto quien ha guiado a Maquiavelo en esta obra, reputada la primera gran comedia del teatro italiano, una leyenda muy divulgada en la Edad Media, la del diablo que toma mujer, le dio el tema de su cuento *Belfagor Arcidiavolo,* en el que se hace humor y sátira misógina y el diablo va acompañado, como se ha dicho, de la sonrisa maquiavélica.

Historiador y teorizador de la política fue Francesco Guicciardini (1483-1540), comentador de los discursos de Maquiavelo sobre Livio y que, como resultado de su embajada cerca de Femando el Católico, escribió una *Relación de España*. Realismo político y conciencia histórica se unen en los escritos de Guicciardini en los que la prosa alcanza una belleza intelectual y una grave amplitud. Un caballero perfecto, Baldesar Castiglione (1478-1529), mantuano, hombre de guerra y de corte, sólidamente formado en literatura griega y latina, embajador del Papa en la corte española, delineó en un precioso diálogo, *El Cortesano (Il Cortegiano),* la figura del caballero perfecto de su tiempo. Cuando Castiglione murió en Toledo, Carlos I le dedicó un epigramático elogio: «Yo os digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo». Quien estaba a punto de morir, caducado, descentrado, arcaico y ya ridículo en su decrepitud era otro caballero, el *chevalier errant,* el caballero andante, el caballero medieval del feudal amor cortés y de la caballería como empresa cristiana: tres cuartos de siglo después aparecería el *Quijote*. Castiglione compone *El Cortesano* con la finalidad de describir «la

forma de cortesanía más conveniente al gentilhombre que vive en la corte de los príncipes», y así nos presenta, en todos sus aspectos, al hombre superior que ha creado el Renacimiento en su madurez. La gracia y la discreción, la euritmia espiritual, la mesura que no concita envidias ni va contra lo consuetudinariamente establecido y admitido, que escribe y habla con naturalidad y elegancia, son elementos imprescindibles para que el cortesano haga de sí mismo una obra de arte, mesurada, equilibrada y armoniosa. El ejercicio de las armas y la disciplina mental, la destreza en el deporte de la caza y la habilidad para componer musicalmente y para trasladar la hermosura de la naturaleza a una pintura, la prontitud del ingenio en el diálogo y la bondad de corazón son partes del cortesano ideal, paradigma excesivamente perfecto, equilibrado y completo para nuestra actual manera de comprender la vida pero que existió realmente en las cortes del Renacimiento; pensemos en Garcilaso de la Vega. El análisis de las perfecciones ideales de la dama y la exposición del amor platónico completan este elegante, significativo y bellísimo cuadro de lo más espiritual y humano del Renacimiento.

El humanismo europeo

La primera mitad del siglo XVI se halla agitada por las más hondas y terribles convulsiones espirituales que ha sufrido Europa. Se liquidan la mentalidad y los últimos restos de la estructura social de la Edad Media y la fe católica se ve escindida y combatida por la Reforma. Se trata de un fenómeno que pertenece a la historia del pensamiento europeo, perfectamente conocido, estudiado y muy diversamente interpretado, que no nos incumbe desarrollar en este libro. El Renacimiento italiano se extendió pronto por toda Europa (ya hallamos humanistas catalanes y franceses en el mismo siglo XIV), pero hasta principios del XVI fue la península italiana su centro espiritual indiscutible e incomparablemente más denso. Al iniciarse la nueva centuria un nuevo humanismo florece en toda la Europa occidental que, por

emplear la lengua latina en sus producciones, adquiere un marcado sello internacional. Estos nuevos humanistas siguen preocupándose de la edición de textos clásicos, conocen admirablemente la Antigüedad, dominan la lengua griega y son expertos filólogos y hábiles en el manejo de la prosa y del verso en latín. La orientación filológica de los humanistas italianos del XIV y del XV ha dado excelentes frutos, muy divulgados ahora gracias al perfeccionamiento del arte de la imprenta. Pero al lado de esta actividad esencialmente filológica, los humanistas de la primera mitad del XVI se preocupan obsesionantemente de problemas educativos, filosóficos y religiosos. La crisis espiritual de su tiempo es tal que no sólo no pueden inhibirse de tales problemas sino que se constituyen en los mentores de la sociedad culta europea y sus ideas, sus epístolas y sus tratados invaden las universidades, las cortes y todos los núcleos cultivados. En pro o en contra de la reforma de fe, o bien en difícil actitud equidistante, los humanistas intentan orientar el pensamiento europeo, revisan la espiritualidad del pasado, atacan ferozmente la ignorancia y la barbarie y buscan la pura y primitiva esencia del cristianismo en direcciones opuestas y muchas veces divergentes.

Un caso típico de preocupación política, social y pedagógica nos lo ofrece el humanista inglés sir Thomas More (1478-1535), ejecutado por orden de Enrique VIII y canonizado por la Iglesia católica. Incidentalmente y tomándolo como mero pasatiempo literario, Santo Tomás Moro escribió en 1515 un tratadillo latino, *Utopía,* en el que, frente a los graves desórdenes y a las injusticias de la sociedad, describe un imaginario estado perfecto, tan irrealizable que se llama la isla Utopía («ningún sitio»), su gobernante, Ademos («sin pueblo»), y su río principal, Anhidros («sin agua»). La experiencia política de Moro —canciller, *speaker* de los Comunes, vice-sheriff de la ciudad de Londres— y la sugestión y el modelo de la *República* de Platón convergen en la estructura y la intención de la *Utopía* donde, frente a cada uno de

los males de la sociedad y del gobierno, se oponen soluciones basadas en el más exagerado sentido común y en las más inverosímiles e impracticables normas de justicia, convivencia y cultura. La *Utopía* es un imaginario ideal, que el mismo autor sabe irrealizable (o sea *utópico,* voz que nació gracias a la difusión de este libro), pero no por ello deja de ser la sublimación de una aspiración ideal y la contrapartida literaria de unos errores, de unas desviaciones y de unas iniquidades que Moro veía a su alrededor. Decía don Francisco de Quevedo, en 1637, comentando la *Utopía* y elogiando a su autor: «Yo me persuado que fabricó aquella política contra la tiranía de Inglaterra, y por eso hizo isla su idea, y juntamente reprendió los desórdenes de los más príncipes de su edad: quien dice que se ha de hacer lo que nadie hace, a todos los reprende». Santo Tomás Moro nos presenta su isla Utopía sujeta a un régimen que en el siglo XVI aún parecía más irreal que en nuestros tiempos: en ella el trabajo es obligatorio, pero reducido a seis horas diarias a fin de que haya tiempo para la instrucción y la formación espiritual; no existen la propiedad privada ni el dinero y las transacciones son meras permutas de mercancías; el oro no es apreciado y se destina a bajos menesteres; se justifican, no obstante, la esclavitud y el comercio de esclavos. Un príncipe rige esta especie de confederación y promulga las leyes, que se caracterizan por su claridad y su reducido número (sátira de la complicada legislación inglesa). La organización militar queda sólo justificada en el caso de peligro del país, pero la guerra se hace únicamente a base de mercenarios extranjeros. Hallan toda su vigencia la institución de la familia y de la religión cristiana, y los ateos y materialistas son excluidos de los cargos públicos. Y así, en una Europa que se debate en luchas internas, escindida por la herejía y las pugnas nacionales, con los turcos que la amenazan por Oriente (la *Europa heautontimorumene,* «que se atormenta a sí misma», como la llamaba el humanista español Andrés de Laguna), Santo Tomás Moro construye su utópica is-

la, ideal país de justicia, paz, buen gobierno y cultura, remedo ingenioso y humanístico de la *República* de Platón y de la *Ciudad de Dios* de San Agustín.

Un humanista de Estrasburgo, Sebastián Brant (1458-1521), había publicado en 1494 un poema satírico en verso alemán titulado *La nave de los locos (Narrenschiff),* que inmediatamente alcanzó una boga enorme. Todas las clases sociales: eclesiásticos, universitarios, jueces, nobles, mercaderes, labradores, etc., embarcan en la nave que les ha de conducir al reino de la Locura *(Narragonien)*. A cada uno de los embarcados es dedicado un capítulo en el que crudamente se ponen de relieve vicios, estupideces y maldades, impresionante galería satírica de la sociedad que sugiere los *Diálogos de los Muertos* de Luciano y la *Danza de la Muerte* medieval, con la mordaz alegría y la burla agria de los carnavales germánicos. Tras la ficción se advierte la clara e intencionada actitud de Sebastián Brant, que siente toda la tragedia de su tiempo, y que prevé las ya tan próximas luchas de religión, y que busca la salvación de un mundo presa de la locura en los puros principios cristianos dentro de la ortodoxia católica. La obra de Brant, todavía fuertemente impregnada de medievalismo, constituye un precedente del *Elogio de la locura,* la obra más famosa de Erasmo. Desiderio Erasmo de Rotterdam (1467-1532), llamado en realidad Geert Geertsz, es la figura máxima del humanismo del siglo XVI, guía del pensamiento europeo e infatigable escritor en pulcra y clásica lengua latina. Compleja es la personalidad de Erasmo, que había de inaugurar una especial actitud en el humanismo, el erasmismo, que tan fervorosos adeptos halló en todos los países y que tan duros combates hubo de dar para preservarse de los odios de los más extremados y de los que, conscientemente o no, desfiguraban su auténtico sentido. El tiempo, por otro lado, ha hecho que Erasmo fuera admirado —u odiado— por muy distintas facetas de su rica personalidad. Hoy día las personas medianamente cultas al oír su nombre sólo evocan su cáusti-

co *Elogio de la locura,* pasatiempo intrascendente al que se entregó el humanista en unos días de descanso en casa de su amigo Tomás Moro. Olvidan que lo que exaltó las mentes europeas de la primera mitad del siglo XVI fue la religión puramente espiritual, opuesta al formalismo monástico y a la rutinaria escolástica, que, tomando como guía a San Pablo, propugnó Erasmo en infinidad de escritos; que su *Enchiridion militis christiani (Manual del caballero cristiano,* publicado en 1504) es un atrevido intento de renovación espiritual del cristianismo, finito de una aguda crisis, que fue leído con mística devoción por millares de almas que buscaban la verdad, y que ejerció un decisivo influjo entre los alumbrados, principalmente los españoles; que la exégesis bíblica halló en Erasmo un comentarista pertrechado de la más sólida filología latina y griega, una impresionante erudición patrística y un encendido fervor, difícil de prever o insospechable para aquel que sólo conoce el Erasmo sarcástico y juguetón del *Elogio de la locura*. Ello hace que tengamos que reputar como falso todo intento de cifrar la figura, la fisonomía y la actitud de Erasmo en esta breve sátira. No obstante, si pretendemos enjuiciar a Erasmo dentro de la historia literaria y no dentro del complejo filosófico, teológico y espiritual del Renacimiento, si queremos acercamos a su arte como escritor, no a su doctrina como pensador, repararemos en que la selección que ha hecho la posteridad al quedarse con el Erasmo del *Elogio de la locura* y relegar casi al olvido al Erasmo místico, teólogo y adalid de determinada forma de libertad, dista mucho de ser desacertada, si bien parcial y fragmentaria. Aunque en modo alguno recoja la esencia del pensamiento erasmiano, el gran escritor que había en el erudito y pensador se manifiesta en el *Elogio de la locura (Stultitiae laus,* que más acertado sería traducir «elogio de la necedad» y que lleva el título griego de Ἐγκώμιον μωρίας, juego de palabras con el nombre de Tomás Moro, a quien va dedicado), escrito en Londres el año 1508. *La nave de los locos* de Sebastián Brant y los *Diálogos* y el *Ga-*

llo de Luciano de Samósata constituyen los modelos literarios de este libro, escrito en forma de declamación o discurso que la Locura, en persona, encaramada en un pulpito, pronuncia ante los humanos. La Locura (o «necedad», *stultitia)* hace su panegírico a base de la ordenada, bien estructurada y cómicamente razonada manifestación de su poder sobre todos. Hábilmente, Erasmo logra edificar su obrita alrededor de este equívoco: lo elogiado por la Locura es, por lógica, todo lo vituperable, vergonzoso o ridículo, y de esta suerte el discurso se convierte en el panegírico por antífrasis de toda la estupidez humana. Es fácil encontrar defectos, y cuando éstos se resaltan en las personas más poderosas y encumbradas o en aquellas que se deben a la santidad o a la justicia, el contraste se presta a un elemental éxito. Erasmo era demasiado inteligente para caer en la parodia vulgar y trillada o en la fácil y resentida diatriba. Su elegante estilo latino, su perspicaz visión del mundo y su agudísimo ingenio hicieron que el *Elogio de la locura,* sin llegar a tener una trascendencia —lo que el autor no buscaba en modo alguno—, se convirtiera en una perfecta obra de arte cimentada en la inteligencia. La Locura se presenta como hija de Pluto, dios de la riqueza, y de la ninfa Juventud y como nacida en las Islas Afortunadas, país de delicias en el que no se conocen el trabajo, la vejez ni los afanes, y criada por la Embriaguez y la Impericia. En su cortejo figuran el Amor Propio, la Adulación, el Olvido, la Pereza, etc. Ha derramado abundantemente sus favores por toda la humanidad desde los más remotos tiempos: entre los dioses del Olimpo, entre las mujeres, entre los sabios, entre los poetas, entre los filósofos, entre los teólogos, entre los reyes, entre los obispos, entre los cardenales, entre los papas, etcétera. Nadie se salva y en todos halla Erasmo las tachas y vicios que los hacen servidores de la Locura, inspeccionando sus conductas, calando en sus más íntimas intenciones y acotando su burlesco discurso con autoridades de clásicos y de las Sagradas Escrituras. Las rencillas, la guerra, la vanagloria y

toda suerte de calamidades se fundamentan en la Locura. Nos hallamos frente a otra «utopía», paralela a la crítica social y política del libro de Santo Tomás Moro. Erasmo nos ofrece una contrapartida, un perfecto revés de la sensatez y el buen criterio, pero exagera hasta tal punto que el ejemplo deja de ser válido, ya que lo contrario de lo que elogia la Locura se reduce, se aniquila o es un mero ideal fuera de la posibilidad de realización humana. Todo el libro es un engaño, un hábil resultado de la más hábil e inteligente sofística, y fuera aterrador creer que Erasmo lo hubiese escrito en serio. Fue un pasatiempo y una chanza, de la que luego Erasmo siempre habló con indiferencia o desprecio, y consideró el libro, que adquiría un éxito extraordinario y se editaba sin cesar, como indigno de haber sido publicado.

Amigo de Santo Tomás Moro y de Erasmo fue el valenciano Luis Vives (1492-1540), educado en París, residente mucho tiempo en Brujas y catedrático en Lovaina y en Oxford. Humanista cristiano, no tan sólo escribió importantes tratados espirituales y piadosos sino que editó y comentó la *Ciudad de Dios* de San Agustín. A pesar de no haber roto con la tradición tomista, que recogió en su estado más puro, escribió una violenta diatriba contra los decadentes filósofos de la Sorbona, *In pseudodialecticos* (1519), y ferviente pacifista, compuso varios libros acerca de los trastornos religiosos de Europa. Tal vez su mayor relieve hay que buscarlo en sus doctrinas psicológicas, expuestas en el tratado *De anima et vita,* y en sus principios educativos, realmente personales, que se desarrollan en su *Institución de la mujer cristiana (De institutione feminae christianae) y* en sus famosos *Diálogos escolares,* escritos en 1538. Vives pretende con esta obra proveer a la juventud de un texto de enseñanza del latín, de donde su verdadero título *Ejercicios de lengua latina (Excercitatio linguae latinae),* y para ello presenta una serie de escenas íntimas y domésticas sobre aspectos de la vida cotidiana aptos para aprender a usar correctamente la lengua sabia en cualquier trance. Su elegancia estilística

convirtió estos diálogos en un libro de texto utilizado en los países católicos durante tres siglos; pero por encima de este valor educativo hay que hacer resaltar el fino sentido literario de Vives, que capta con extraordinaria sensibilidad lo minúsculo y cotidiano y delinea con primor, agudo detallismo e insospechada intimidad pequeños cuadros de la vida. En estos diálogos hallamos lo más literario de la obra de Luis Vives, humanista de gran altura y de sólido saber, aunque, contra lo que pronosticó Santo Tomás Moro, no llegó a oscurecer a Erasmo. Inferior a estos tres paladines del humanismo del XVI —Moro, Erasmo y Vives— es el francés Guillaume Budé (1467-1540), autor de obras sobre gramática griega y latina.

Los «grandes retóricos» franceses, Clément Marot y Margarita de Navarra

Durante la primera mitad del siglo XVI la poesía francesa exagera el retoricismo de Machaut, Granson y Chartier y en cierto modo liquida en un inmenso castillo de fuegos artificiales su enorme lastre y pretérita gloria cortesana en espera de la profunda renovación que en la segunda parte de aquella centuria realizarán la escuela lionesa y el grupo de la Pléiade. Los poetas cortesanos llegan a sus mayores acrobacias y se entregan a un juego poético en el que casi únicamente podemos advertir ingenio retórico y frívolo retorcimiento. No en vano estos poetas franceses de la primera mitad del quinientos se denominan «los grandes retóricos» *(Les Grands Rhétoriqueurs)* y no en vano se publican, surgidos de este grupo de escritores, tratados teóricos de poesía, como los de Jean Molinet (1493) y de Pierre Fabri. El caso de François Villon aparece ahora más insólito y personal, ya que sus pisadas por nadie son seguidas y no logra hallar imitadores ni discípulos entre los retóricos cortesanos sin individualidad propia e incapaces de escaparse del complicado y mecánico juego poético a que están entregados.

Una excepción hay que hacer, y muy significativa, al mencionar el nombre de Clément Marot (1496-1544), que se cuidó de la publicación del *Roman de la Rose* (en 1527) y de las poesías de Villon (en 1532), y que sufrió el influjo de los Grandes Retóricos, de los que se alejó luego atraído por los temas mitológicos puestos en boga por el Renacimiento. Sus contactos con la corte le llevaron a cultivar un tipo de poesía superficial, ingeniosa y que fue juzgada por Boileau como un «elegante discreteo» *(élégant badinage);* los *rondeaux y* las *hallades* del siglo anterior encuentran de esta suerte su continuación en el arte epigramático de Clément Marot. Pero al lado de esta poesía amable y de circunstancias Marot emprende obras de mayor aliento, como el *Templo de Cupido,* en el que resurgen las abstracciones personificadas de Guillaume de Lorris y Jean de Meun *(Bel Accueil, Faulx Danger,* etc.); *El infierno,* visión en la que el poeta es llevado ante Radamanto; *Epístolas* solemnes al rey Francisco I, traducciones de la primera égloga de Virgilio, de los dos primeros libros de las *Metamorfosis* de Ovidio, del *Hero y Leandro* de Museo, etc. Un estilo grandilocuente, lleno de referencias clásicas y mitológicas y un vocabulario rico en cultismos determinan este tipo de obras de Marot en las que el poeta francés, contemporáneo de Garcilaso de la Vega, nos recuerda por su estilo y por su actitud literaria a Juan de Mena.

Pero Clément Marot, aunque da la impresión de ser un perfecto continuador y liquidador de la poesía francesa del siglo XV no en vano vive en la centuria siguiente, sacudida por violentas convulsiones religiosas, que en Francia adquirieron una sanguinaria y cruel violencia. Marot, ideológicamente al lado de la Reforma, sufre varios encarcelamientos, se halla en situaciones difíciles, ve su traducción poética de los *Salmos* adoptada por los protestantes, lo que no hace más que comprometerle, y ha de huir de Francia y refugiarse en Ginebra, donde tampoco halla paz en contacto con calvinistas, y luego en Italia, donde muere.

Este conflicto religioso y tan asendereada vida son elementos que logran infiltrar en la poesía de Clément Marot un espíritu nuevo y ya no nos permiten seguir la comparación entre el poeta francés y Juan de Mena. Lo que él cree injusticia y la incomprensión por parte de unos y de otros le dan un tono acre y mordaz en algunos momentos de *El infierno* y le hacen proferir acentos personales de rebeldía y adoptar la cómoda actitud antiescolástica y antisorbonista que sólo es tolerable en escritores geniales como Rabelais. No obstante, la frivolidad de Marot y su natural vinculación al medievalismo hicieron que estas notas nuevas o revolucionarias quedaran ahogadas en su tradicionalismo literario.

La cerrada y retrógada actitud escolástica de las universidades francesas, principalmente la de París, fue en parte contrarrestada por la obra cultural de Francisco I, el cual no tan sólo intentó crear a su alrededor una corte renacentista de tipo italiano, al estilo de la que un siglo antes se había constituido en tomo de Alfonso el Magnánimo, sino que fundó el Colegio de Francia (en 1529), destinado primordialmente a la enseñanza del hebreo, el griego y el latín, siguiendo con ello, consciente o inconscientemente, los pasos de las grandes empresas españolas de Cisneros. Eficaz colaboradora de Francisco I fue su hermana Margarita de Angulema (1492-1549), reina de la Navarra ultramontana, tipo acabado de gran dama renacentista, conocedora del latín, el griego, el italiano, el español y el alemán, que se interesó por la labor de los humanistas y protegió a los que por sus reales o ficticias desviaciones teológicas eran perseguidos por la Iglesia francesa y el Parlamento, se carteó con Calvino, etc. Mujer de tiernos sentimientos y de profundo sentido cristiano, sus difusas obras místicas y espirituales son literariamente muy inferiores a la más conocida, que apareció postumamente en 1558 y se titula, a imitación de la gran creación de Boccaccio, *Heptaméron* (o sea: que transcurre en siete días). Es una colección de cuentos que va ex-

plicando un grupo de damas y caballeros que, volviendo del balneario de Cauterets, se ven obligados a permanecer diez días en un monasterio de los Pirineos. No hay duda que en los cuentos de Margarita de Navarra campean la gracia, el arte narrativo, los aciertos en las situaciones y en la descripción de tipos y, por encima de todo, lo que los franceses llaman *esprit gaulois*. No nos asustan las obscenidades, situaciones escabrosas y escatológicas ni el anticlericalismo mal intencionado que a veces surgen en el *Heptaméron,* pero debemos confesar que la inteligente malicia y la elegante liviandad de estos cuentos se hallan a gran distancia del arte infinitamente superior de Boccaccio. Aceptamos el buen humor y la chocarrería de los *fabliaux* porque son creaciones que se complacen intencionadamente en lo tabernario, soez y acanallado, pero nos sorprende que una dama de sangre real, cargada de latines y de preocupaciones reformistas y con sus puntas y ribetes de misticismo, escriba como lo hace Margarita de Navarra, tras cuyas bromas, chistes e ingeniosidades, siempre nos parece ver algo de resentimiento, lo que tal vez justifica la caótica situación espiritual de la Francia de su tiempo. La dignidad, alta poesía, bellísimo estilo y brillante imaginación de María de Francia (**véase pág. 206**) se recuerdan con nostalgia cuando se leen los cuentos del *Heptaméron*.

Rabelais

En verano de 1532 aparecía impreso en Lyon un singular libro anónimo, de escaso valor literario, titulado *Grandes et inestimables crónicas del grande y enorme gigante Gargantúa (Grandes et inestimables cronicques du grant et enorme géant Gargantúa),* cuyo título y contenido revelan al punto que se trata de una parodia de los libros de caballerías más en boga. El anónimo autor, popularesco, inhábil en el tramado de la narración y basto en su estilo, no por ello carece de divertida y burlesca imaginación; con la finalidad de ayudar al rey Artús, Merlín engendra por arte de magia a dos gigantes, Grandgousier y Gargamelte, de los cuales nace Gargantúa,

quien de pocos años y cabalgando su enorme muía empieza a realizar sus desmesuradas y grotescas hazañas en Inglaterra, Francia y Flandes, salva al rey Artús de sus enemigos del pueblo de Gog y Magog y lo libera del poder de un gigante, y doscientos años después es arrebatado y llevado al reino de las hadas Morgana y Melusina. Un siglo antes el rey Artús, las hadas Morgana y Melusina e incluso los gigantes eran cosas serias y merecían, en Francia, el arte depurado y elegante de los escritores y la atención de los públicos cortesanos. Italia, no obstante, país para el cual la caballería no era tan substancial ni tan respetable como lo era para Francia, el relato de heroicidades, aventuras y lances guerreros ya había sido hecho desde una actitud burlesca y satírica, aunque con un refinado arte que conducirá hasta la maravilla de Ariosto. El anónimo libro sobre Gargantúa buscaba su público entre el pueblo, no tenía ninguna pretensión literaria y fundamentalmente no dejaba de ser una parodia, intencionada aunque chapucera, de la novela caballeresca. Hubiera caído totalmente en el olvido si no hubiese tenido la fortuna de constituir el punto de partida de la invención de una de las obras más considerables de las letras francesas, el *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, empezado a publicar pocos meses después, en otoño del mismo 1532. El caso es comparable al de aquel anónimo e insignificante *Entremés de los romances* castellano que hizo concebir a Cervantes la idea del principio de las aventuras de don Quijote.

Frangois Rabelais (nacido en la Turena entre 1483 y 1493, muerto en 1553) recibió una sólida educación literaria y filosófica (su obra lo acusará a cada paso, aunque sea para ridiculizarlo en algunos aspectos), colgó los hábitos de franciscano y estudió medicina en Montpeller, cuyo ejercicio le dio para vivir y para conocer los más diversos ambientes. En plena lucha religiosa y en los momentos más agudos de la intolerancia francesa, que tan fácilmente enviaba a la hoguera por desviaciones en el pensa-

miento, Rabelais tuvo la fiabilidad de ir publicando sus libros sin que le produjeran complicaciones serias.

Gargantúa y Pantagruel constituye un conjunto de cinco libros que fueron impresos entre 1532 y 1564 (el último postumamente) rubricados con títulos de burlesca altisonancia: *Los horribles y espantosos hechos y proezas del famosísimo Pantagruel, rey de los Dipsodes, hijo del gran gigante Gargantúa (Les horribles et espoventables faictz et prouesses du tresrenommé Pantagruel, roy des Dipsodes, fils du grant geant Gargantúa); La inestimable vida del gran Gargantúa (La vie inestimable du grant Gargantúa); Tercer libro de los hechos y dichos heroicos del noble Pantagruel (Tiers libres des faictz et dictz heroiques du noble Pantagruel),* etc. La intención paródica de estos títulos se advierte si se comparan con los que por aquel tiempo solían llevar las adaptaciones en prosa de novelas de caballerías e incluso las obras históricas de algunos graves humanistas. Rabelais logró provocar la carcajada sólo leyendo la portada de las distintas partes de su obra.

De los cinco libros el primero va dedicado a Gargantúa, hijo de Grandgousier y de Gargamelle, genealogía tomada del libro anónimo a que se ha hecho mención. El joven Gargantúa es educado según la pedagogía escolástica, lo que permite a

Rabelais hacer una terrible y divertida sátira de los métodos educativos medievales. Con la ayuda del fraile Jean des Entommeures, Gargantúa salva a su propio país, que había sido invadido por el vecino rey Picrochole («bilis amarga»), y Grandgousier premia al fraile con la abadía de Thélème, en la que viven en común jóvenes de ambos sexos sometidos a una única regla: «Haz lo que quieras» *(Fais ce que vouldras)*. En el libro segundo empiezan las aventuras de Pantagruel, hijo de Gargantúa, nacido cuando éste cuenta cuatrocientos ochenta y cuatro años. El niño se revela de una voracidad prodigiosa y de una lúcida inteligencia. Se educa en varias universidades y en París recibe una notable carta de su padre con consejos pedagógicos. Allí conoce al diver-

tido Panurge, «que sabía sesenta y tres maneras para encontrar dinero en el momento de necesitarlo, la más honorable de las cuales era el latrocinio furtivamente cometido». Se entera de que su padre ha muerto y de que los dipsodes han invadido su país, y acude inmediatamente, acompañado de Panurge, y derrota al enemigo tras realizar increíbles hazañas. El tercer libro está dedicado a averiguar si Panurge hará bien o no casándose. Las diversas consultas hechas a magos, filósofos, médicos, teólogos y sibilas sirven para trazar pintorescos cuadros satíricos; finalmente Pantagruel decide emprender un viaje para consultar la Divina Botella. Los libros cuarto y quinto están dedicados a las sorprendentes peripecias de este largo y divertido viaje, lleno de intención y de transparentes sátiras: la isla de los chicanous (leguleyos), la de los papefigues (los protestantes), la de los papimanes (los católicos) y la regida por Messire Gaster (el vientre), primer maestro en artes del mundo, ya que todas las artes nacen de la necesidad de comer. En la Isla Sonante (sátira de la curia romana) la sacerdotisa Bacbuc les da la respuesta de la Divina Botella: *Trink!* (¡bebe!).

En estas pocas líneas se ha resumido lo más esencial de una obra extensa y rica, llena de narraciones y aventuras de toda suerte, desbordante de vida y de alegría, de intención malévola y de caricatura, de sátira literaria y de costumbres, todo ello envuelto en el más disparatado y monstruoso asunto, en el que seres exagerados hasta el extremo en proporciones, longevidad y desmesura no por ello dejan de obrar y vivir en el mundo inmediato al autor y a sus lectores, visitando ciudades auténticas, educándose en universidades de todos conocidas y frecuentadas. Rabelais es genial y conscientemente disparatado y absurdo. Discusiones filosóficas, problemas religiosos, educativos y científicos, siempre dentro del pensar de la época y a veces con atisbos impresionantemente modernos, se entremezclan con la más exagerada inverosimilitud, con la aventura más descabellada y ri-

dícula. La fusión de realidad y fantasía, llevada a un punto inconcebible, hace del *Gargantúa y Pantagruel* un libro único en su concepción, su realización y sus intenciones.

Este fantástico, absurdo y monstruoso mundo es, en parte, la deformación humanística de la realidad que circundó al novelista: luchas de campanario entre pueblos vecinos, en las que transcurrió la infancia de Rabelais, las preocupaciones pedagógicas de su tiempo, las noticias que se tenían de las navegaciones de Jacques Cartier, etc. Rabelais, que por encima de todo, incluso por encima de sus ideas y de sus tendencias, aspira a hacer reír, se dio cuenta de que hay un género de comicidad que surge del contraste inesperado y absurdo. Pero no es ésta la única forma de comicidad rabelesiana. El escritor, hombre cultísimo, forrado de autores clásicos, al día de cuanto se publica en Europa, sabe que aquella misma cultura a la que él pertenece puede ser deformada exageradamente y provocar la hilaridad. De ahí sus interminables y grotescas citas de autores antiguos, su gracia en presentamos la pedantería de filósofos, teólogos, médicos, estudiantes, *sorbonistes, sorbonagres, sorbonicoles,* de estúpidos poliglotas, de casuistas escolásticos… pero también la de los modernos humanistas, calvinistas, etc. En todo, tanto lo grotesco como lo serio, lo antiguo como lo moderno, Rabelais sabe hallar las posibilidades de caricatura, sátira o parodia.

Toda la sociedad que le rodea se ve humorísticamente deformada gracias al constante juego de ingenio, a la observación aguda que resalta lo ridículo, al engolamiento burlesco y a la verborrea. La verborrea es en Rabelais un arte insuperable. Su lenguaje, extraordinariamente rico en matices, frases hechas, voces burlescas por él inventadas, parodias del discurso grave, constituye la más exuberante manifestación del francés que todavía conserva la multiforme variedad de la Edad Media y aún no ha sido sometido a estrechas normas académicas. La alegría de vivir, que en el fondo constituye la esencia y Ja fuente del genio de Rabe-

lais, es lo que da la abundancia a su lenguaje, la gracia a su ingenio y la desmesura a sus estupendas creaciones y le hace capaz de dotar de profundo carácter humano y de fisonomía real a sus seres monstruosos y desorbitados. El instinto, la sensualidad, la conformada y optimista acomodación a la naturaleza y a la razón dan a Rabelais una libertad extrema, que le permite burlarse de todo y recurrir al más bajo fondo léxico, que jamás nadie había osado trasladar a la escritura con tanta asiduidad y variedad, y al regodeo en lo más escatológico y obsceno. El violento contraste y la desmesura se integran de esta suerte en la genialidad de Rabelais, pero al propio tiempo constituyen su principal defecto artístico. Si *Gargantúa y Pantagruel* no fuera un libro que también es desmesurado en su pura creación literaria podría ser comparado con el mismo *Quijote* de Cervantes.

El humanismo español en tiempos de los Reyes Católicos y Carlos I

Desde finales del siglo XIV se notan en España precedentes y realizaciones renacentistas. Ya aludimos antes al maestre don Juan Fernández de Heredia (pág. 383), traductor al aragonés de autores griegos en momentos en que la lengua de Homero era ininteligible para los espíritus más cultos de Occidente, y a Bernat Metge (pág. 383), uno de los primeros humanistas que se encuentran fuera de la península italiana. Ambos, Heredia y Metge, pertenecían a la Corona de

Aragón, cuyo dominio en las partes meridionales de Italia y cuya expansión por Grecia explican, en parte, la actitud del traductor aragonés y del prosista catalán. Cuando Alfonso el Magnánimo, príncipe castellano de nacimiento, rey de Aragón y conde de Barcelona, establezca su corte en Nápoles, abrigando sueños imperiales y convirtiéndose en el defensor de la cultura occidental contra los turcos, su corte, llena de escritores en latín, italiano, catalán y castellano, será un feliz punto de coincidencia de nuevos afanes e ideales literarios que influirá poderosamente

en el desarrollo del Renacimiento en tierras españolas. En la segunda mitad del siglo XV se advierte cierta madurez y conciencia de misión en tratadistas y traductores de clásicos españoles, como Alfonso de Cartagena, Rodrigo Sánchez de Arévalo y el príncipe Carlos de Viana, traductor de Aristóteles, en castellano, y como Ferrán Valentí, Johan Roís de Corella y Francesch Alegre en catalán.

Durante el reinado de los Reyes Católicos —él, Fernando, educado por humanistas catalanes y aragoneses en su agitada mocedad; ella, Isabel, encargando en su madurez a Beatriz Galindo que la iniciara en el conocimiento del latín— los afanes culturales de ambas Coronas, ya unidas, iban a preparar el auge del humanismo español. Los italianos Lucio Marineo Sículo (1460-1533) y Pedro Mártir de Anglería o Anghiera (1447-1526), ambos comentadores de poetas latinos en las cátedras de Salamanca, ambos cronistas de España y sus empresas en elegante prosa latina, ayudan a preparar-el nuevo humanismo español. El cardenal Francisco Ximénez de Cisneros (1456-1517), regente del reino a principios del siglo XVI, da un impulso notable a los estudios humanísticos en España con la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares (1508) y con la publicación de la famosa Biblia Políglota complutense (acabada de imprimir, en sus primeros volúmenes, en 1517), esfuerzo combinado de orientalistas y clasicistas, en varios aspectos similar a lo que de trabajo de escuela tuvo la corte de Alfonso el Sabio a finales del siglo XIII. La Biblia Políglota, que por vez primera imprimió el texto griego del Nuevo Testamento (adelantándose a Erasmo), representa en cierto modo la universalización de la filología y los albores de la crítica textual (disciplina del futuro sobre la que Cisneros tenía ideas muy claras y sorprendentemente modernas).

Uno de los colaboradores de Cisneros fue Elio Antonio Nebrija (1442-1522), que trabajó en el establecimiento del texto griego y del de la Vulgata de la Biblia Políglota. Nebrija fue fun-

damentalmente un gramático, y en este sentido realizó una importante reforma en sus *Introductiones latinae* (1481), de gran valor pedagógico, fijó la pronunciación del griego clásico que impropiamente se ha venido llamando «pronunciación erasmiana», y publicó la primera *Gramática castellana* (1492) y un diccionario español y latino. Fue, además, un elegante poeta en la lengua clásica.

En la línea de la fijación artística del castellano tiene una decisiva importancia el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, escrito seguramente en Nápoles hacia 1536 e inspirado, aunque no imitándolas, en las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo (**véase pág. 452**). Sus relaciones con los reformados de Italia hicieron conocer a Juan de Valdés las obras de Lutero y Melanchton y le incitaron a la composición de obras de tipo piadoso y teológico como el *Diálogo de la doctrina cristiana,* que fue considerado herético. Juan de Valdés, en sus ansias de reformismo cristiano, se halló muy próximo al protestantismo y fue además amigo de Erasmo. Su hermano Alfonso de Valdés, secretario de Carlos I, fue, según sus contemporáneos, «más erasmista que Erasmo». Escritor inteligente, de aguda penetración política y en posesión de una prosa limpia y bella, Alfonso de Valdés es autor de dos obras muy significativas. En su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* justifica y defiende el saqueo de la Ciudad Eterna llevado a cabo por las tropas imperiales en 1527. La discusión se desarrolla entre un joven cortesano, Lactancio, y un Arcediano, y en ella Valdés llega a la consecuencia de que Carlos I no ha tenido ninguna responsabilidad en los desmanes y que ha sido la Providencia quien ha consentido el castigo de Roma. Hay en esta obra una apología de la política y la acción del emperador y una agria y hábil sátira de las costumbres clericales y de los vicios de la curia romana, todo ello con evidente estilo e intención erasmistas. En el *Diálogo de Mercurio y Carón,* Alfonso de Valdés, adoptando la técnica y el estilo de los *Diálogos de los muertos* de Luciano, autor

tan caro a los erasmistas, intenta una nueva justificación de la política de Carlos I en Europa, frente a la lucha con Francia e Inglaterra. La sátira adquiere un carácter general y las ideas de Erasmo constituyen la esencia de esta obra, de transparentes alusiones y de sinceros ideales de renovación social y religiosa. La admirable perfección de la prosa de Alfonso de Valdés le hace merecedor de ser considerado un verdadero clásico de la lengua castellana.

Un caso singularísimo presentan las letras españolas de la primera mitad del siglo XVI con la figura del escritor fray Antonio de Guevara (1480-1545), de noble linaje, fraile franciscano, cortesano, cronista y predicador de Carlos I, obispo de Guadix y Mondoñedo y uno de los hombres más ingeniosos y desconcertantes de su época. Su extensa producción, aparecida en unos años de muy fuerte erasmismo y de apogeo del Renacimiento, tiene unas características sorprendentes, sobre todo si se tiene en cuenta su inusitado éxito internacional, pues fue editada y traducida por toda Europa, gozó de una admiración ilimitada y pasajera, tal vez tan inmerecida como su pronto y casi total descrédito. En 1529, en momento de ferviente entusiasmo por los autores clásicos y de serio y respetuoso trabajo filológico de los humanistas que los editan con todo su saber y con la mayor veneración, fray Antonio de Guevara sorprende al mundo de los doctos con la publicación de su *Libro áureo de Marco Aurelio,* al que luego incorporó el *Relox de príncipes*. El acontecimiento era sensacional: por vez primera aparecían los escritos del emperador Marco Aurelio, vertidos al castellano, y constituían una especie de biografía pintoresca y tratado de didáctica en los que con harta frecuencia eran citados autores de la antigüedad de los que nadie tenía noticia y obras clásicas totalmente olvidadas. Guevara afirmaba que el manuscrito original de la obra que presentaba traducida se lo habían traído de Florencia y procedía de la biblioteca de Cosme de Medici. Lo cierto es que fray Antonio de Guevara había cometido un estupendo y extraordinario fraude: ni existía

tal manuscrito florentino, ni Marco Aurelio había escrito el libro que se presentaba como traducido (pura creación del escritor castellano) y los autores desconocidos y obras raras que allí se citaban habían sido inventados por fray Antonio de Guevara. Cuando éste se vio atacado y censurado por los primeros descubridores del fraude, se limitó a responder desdeñosamente y a anunciar que pronto publicaría la traducción del libro del emperador Augusto titulado *De bello cantábrico,* que le acababan de traer manuscrito de Colonia. No olvidemos, para enjuiciar bien la singular actitud literaria de fray Antonio de Guevara, que todas estas mentiras las dice sin pestañear nada menos que el predicador y cronista de Carlos I, o sea uno de los personajes más importantes de Europa, íntimo familiar del emperador. En 1539 fray Antonio publica cierta *Década de Césares,* colección de seudohistóricas biografías de emperadores romanos con acusado pintoresquismo, imitando y remedando a Suetonio; un *Aviso de privados y doctrina de cortesanos,* donde, en contraste con la obra de Castiglione (**véase pág. 454**), se insiste en la minucia cortesana divertida y chocante; y el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* personal glosa del tópico horaciano desarrollada por quien siempre vivió, y muy a gusto, en la corte, y halló en la aldea principalmente atractivos gastronómicos; y un suculento *Libro de los inventores del arte de marear* [navegar] *y de los muchos trabajos que se pasan en las galeras,* mezcla de arbitraria y fraudulenta arqueología y del más vivo y bien observado retrato de la vida en las galeras, glosando de un modo muy peculiar el tópico horaciano de la navegación hija de la codicia. Estas cuatro obras, relativamente breves, no se apartan de la línea inaugurada con el *Marco Aurelio:* abundan en invenciones de autores griegos y latinos, ostentan una tan abundante como fantástica erudición arqueológica y constituyen un hábil tramado de verdades y mentiras. Se aparta de estas características el *Menosprecio de corte*.

El mismo año de 1539 se publicó el primer libro de las *Epístolas familiares* de Guevara (el segundo en 1542). Bajo este título, de ascendencia ciceroniana y petrarquista, y tras un prólogo en el que el autor afirma rotundamente que las epístolas que siguen son auténticas misivas que realmente envió a los personajes a quienes van dirigidas, sin intención de publicarlas, se abre ante nosotros un libro abigarrado y misceláneo, extraordinariamente divertido y pintoresco, en el que fray Antonio finge cartearse con personajes que no pudo conocer o que ya habían muerto el año en que la epístola va fechada; afirma haberse hallado en acontecimientos históricos que, según se ha demostrado documentalmente, el autor no pudo presenciar por hallarse a cientos de leguas de distancia, y abundan toda suerte de mentiras, enredos cronológicos y falsedades. Curiosidades y anécdotas, consejos a viudos, a viejos que quieren casarse con muchachas jóvenes, frases consolatorias y censuras a la sobrina del autor que está desesperada porque se le ha muerto la perra, transcripción y comentario de lápidas y de epitafios graciosos, diatribas a los comuneros de Castilla, jubilosas celebraciones de la victoria de Pavía, la clásica anécdota de Androcles y el león, etc. Un sinfín de temas tratados con salada gracia y con divertido humor, escudado en una aparente gravedad y en una dicción retumbante y arrebatadora por su primor y su fluidez, hacen de las *Epístolas familiares* una especie de peculiar precedente de lo que será el ensayo y un rico repertorio de problemas planteados no con la intención de resolverlos sino por el placer y el juego virtuosista de debatirlos. En todas las lenguas civilizadas se admiraron las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, llamadas respetuosa y admirativamente *Lettres dorées* en francés, *Golden epistles* en inglés.

En momentos en que Europa se debate en graves problemas ideológicos, en que los humanistas, eruditamente unos, vanagloriosamente otros, se creen tener la razón y proponen fórmulas y reformas y señalan caminos espirituales, en que la filología estu-

dia con la mayor seriedad del mundo los casi sagrados textos de los autores griegos y latinos, comentando cada palabra, admirando cada frase, y que la imprenta divulga los preciosos tesoros intelectuales de la antigüedad, fray Antonio de Guevara engaña a todos, se burla de todos y hace la más estupenda y colosal parodia del humanismo. Fray Antonio es en el fondo un hombre medieval y un cerrado castellano que no tolera teorías novedosas ni que el mundo salga de quicio. En su estilo se acumulan prodigiosamente los recursos retóricos de origen medieval, disfrazados de renacentismo (tal vez sería mejor decir: parodiando el estilo renacentista) y con una castiza tendencia a aprovechar lo más posible la riqueza del lenguaje popular. No busquemos en Guevara erudición ni pensamiento, porque nos equivocaríamos como se equivocaron tantos contemporáneos suyos y haríamos el triste y menguado papel del bachiller Rhúa, dómine cargado de latines que, escandalizado por los dislates de fray Antonio, se afanó en refutarlo. Fray Antonio de Guevara, cuya inteligencia y cuya agudeza rebasan cada página de sus largos y múltiples escritos, es el último medieval que ha creído ver lo ridículo y falso de las novedades renacentistas y, como una especie de Cervantes al revés, ha hecho de ellas una divertida y solemne parodia. El Obispo de Mondoñedo —así le llamaba Cervantes, que lo comprendió— con su fingida seriedad burlesca y su irónica gravedad guiña el ojo a los erasmistas de la corte de su rey y de toda Europa.

V

Del Renacimiento al Barroco

Renacimiento y literatura

Época de expansión del Renacimiento en la literatura europea

El estudio literario realizado en las páginas precedentes terminaba su recorrido al llegar ante un horizonte que, por su misma cohesión formal, no podía tener una sola fecha determinada, sino que variaba en su cronología según se moviera la mirada por la geografía. El centro de gravedad de la literatura occidental, a efectos de núcleo de intercambio, de punto de vista más general y de médula irradiadora de influjos y doctrinas estéticas, había estado durante la Edad Media girando en tomo al arco franco-italiano de la costa mediterránea, independientemente del valor absoluto de las creaciones logradas: el *Cantar de Mió Cid* o los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, con todo su ingente valor intrínseco, quedaban más a trasmano del «punto de vista» cosmopolita que otras producciones, a veces menos valiosas, situadas en medio de lo que entonces era «conciencia universal». No sólo esto: hubo hechos y obras en las letras medievales que quedaron totalmente aislados en un área local de influencia, y que sólo descubren posteriormente su alto valor ante la conciencia universal, al ser evocados, como antecedentes, por otros fenómenos del siglo XVI. Por eso ahora tendremos que dar algún salto atrás, retrocediendo —en la literatura germánica— hasta los viejos místicos como base de la prosa del XVI, y análogamente —en la literatura inglesa—, resumiremos el siglo poschauceriano, el XV, como período que no cobró valor mientras no se le pudo ver co-

mo preludio del Renacimiento británico. (Los *Minnesanger* eran un hecho de vigencia universal, es decir, en conexión de analogía y bases comunes con las formas medievales análogas: en cambio, la prosa religiosa germana, acaso no menos valiosa, quedaba al otro lado del horizonte visible de formas comunes.) Por el contrario, Italia había empezado a preparar el Renacimiento desde el mismo corazón de la Edad Media, y ahora su literatura, extrañamente en vanguardia respecto a las demás, nos sirve de premisa resuelta desde su arranque para interpretar el panorama general.

Tal vez la profunda diferencia que notamos, al entrar en la época de expansión europea del Renacimiento, es que cambia la contextura misma del acontecer histórico —en las letras como en todo—: entre otras cosas, la división nacional adquiere una importancia que no es sólo la de comportar diferencias de idioma. El escritor medieval, aun en el caso de que no se expresara en el latín internacional, sino en su lengua vernácula, y de que la lentitud de comunicaciones —si vivía al margen de la «vanguardia»— le tuviera retrasado en un siglo o dos respecto a las tendencias que llevaban las de ganar en la literatura europea, no contaba tanto con las fronteras nacionales como envoltura específica del existir humano. En cambio, las grandes literaturas coinciden ahora con las grandes nacionalidades, y ello seguirá ocurriendo, por lo menos, hasta que llegue el Romanticismo.

A lo largo del siglo XVI se ve extenderse por Europa un movimiento de honda renovación —literaria y espiritual— que, puesto en marcha sobre todo por las invenciones italianas, rebasa sin embargo ese estímulo inicial y a veces lo lleva a conclusiones paradójicas. Primero la Península Ibérica, luego Francia, luego Inglaterra, y, por fin —tan despacio que coincide con el momento barroco— Alemania, diversos países van asimilando la nueva manera en su mejor virtualidad, después de ensayar por algún tiempo sus aspectos puramente externos. Italia había pre-

parado el movimiento con un refinamiento formalista acendradísimo, que hizo que pudiera llegar su sugestión muy lejos con plena energía, pero que también contribuyó a que la propia Italia no gozase bien de las posteriores, inesperadas y riquísimas consecuencias literarias del cambio de estilo. Por lo pronto, la poesía de todos esos países se vuelve renacentista, con fidelidad admirativa que, por su misma hondura, lleva también una fuerte novedad creativa (Garcilaso parece por completo un italiano, y sin embargo, su verso es ya también el de Fray Luis de León). Pero la «reacción en cadena» comenzada en las letras de Europa da lugar a otros géneros: ante todo, a un nuevo teatro. En Inglaterra y en España, con paralelismo sorprendente por lo poco explicable, la escena se ve invadida por piezas que no tienen nada que ver con la Edad Media ni aun con el mismo Renacimiento italiano, y que están organizadas en una mezcla original de libertades y restricciones que no se hubiera previsto desde el teatro renacentista propiamente dicho —por ejemplo, desde Gil Vicente—: la comedia de influjo itálico es sólo una de las vetas —y tampoco la mejor— que se distinguen en el teatro shakespeariano. En Inglaterra, por el *blank verse* y por el genio de Shakespeare; en España, por una abigarrada riqueza de motivos y por el injerto de las formas tradicionales sobre las renacentistas, pero siempre con extraña fraternidad inconsciente entre ambos teatros nacionales, el género teatral logra su maduración definitiva, que le hace capaz hasta hoy de fantasías y realidades, de formalismos y naturalidades, de motivos trágicos y cómicos. Después, el género narrativo da su salto decisivo a partir de un trampolín italiano. Pero esto ocurre —tras la invención genial, pero no recogida, de la picaresca— en una sola obra, el *Quijote,* que al mismo tiempo que conserva todavía incrustaciones fieles de la *novella* italiana, está tan proyectada hacia delante, que es ya una novela posromántica, como se harán en la segunda mitad del XIX. Con el *Quijote* ya estamos en el tiempo del Barroco.

Así pues, vemos que —como ocurre siempre en la creación artística— el establecimiento de un sistema nítido y cerrado de formas estimuló el proceso inventivo de la literatura europea: asumir el reto y la sugestión de un cauce es, para el espíritu humano, dar pábulo a su fantasía creativa, sobre todo cuando no ha tenido que inventar desde su raíz esa forma, sino que la toma a medio hacer, como punto de partida que requiere ulteriores evoluciones. (Obsérvese, para ceñimos al ejemplo de una estrofa particularmente bienaventurada, cómo el férreo molde del soneto ha suscitado las más variadas reacciones líricas por toda Europa, hasta nuestros tiempos: sólo en Italia, su inventora, ha dejado de servir para logros universales a partir de mediados del siglo XVI.)

Todo esto significa que la literatura, en el siglo XVI, corresponde dignamente a la expansión y enriquecimiento —a veces trágico— de la historia humana en general. Al mismo tiempo que se disgrega la jerárquica ordenación de la Edad Media, el mundo se ha hecho más ancho y variado: el hombre se encuentra ante dos territorios que se le aparecen como si no los hubiera visto nunca: el mundo de la naturaleza y el de su propio espíritu. Al principio piensa que esos mundos encajan por sí mismos y que en su mismo punto de encuentro —el acto del espíritu— se puede también tocar al mismo Dios de manera personal e íntima, saltando un abismo, y, no subiendo por las esferas del cosmos teológico medieval y de las estructuras eclesiásticas: después la confianza se empieza a resquebrajar y sólo el instinto productivo y visual de los italianos logra mantener tapadas las fisuras cierto tiempo con obras de arte: por fin, todo se agrieta; el Renacimiento, que había empezado pareciendo una hermosa unidad, una síntesis apolínea, se desgaja entre interiorismos y formalismos (tomemos como ilustraciones a Lutero, Shakespeare, San Juan de la Cruz), y el optimismo humanista va a parar al desconcierto de las guerras de religión: será, con la entrada del

XVII, el tiempo del Barroco. Para que la historia continúe su progreso, se impondrá el reajuste racionalista: el espíritu tiende a marchar más de prisa que la realidad concreta.

En un sentido más práctico, la literatura modifica sus formas y tonalidades con arreglo a la nueva orientación de la sociedad: la mayor ambición y movilidad de las clases y los individuos dan lugar a un afán de prestigio cultural, y aun de lujo y de disfraz, que contribuye al carácter ornamental y de simulación que vemos en ciertos géneros de la literatura, haciéndoles signo distintivo de minoría refinada. A la vez hay un poderoso aumento en el número de lectores y escritores, que halla su expresión técnica en la imprenta. Pero la imprenta, a la larga, cambia el sentido de la literatura misma, que pasará de ser sonora a ser óptica —interpretación de signos—, hasta que en nuestros días se vea enfrentada con una nueva estética de imágenes sonoras. La literatura se hará «letras» y «libros» disminuyendo su referencia al oído, y entablará una nueva relación con el público: la de la venta de ediciones más o menos numerosas.

Cabe decir que con el Renacimiento la literatura cambia de relación con la realidad: en vez de darnos fragmentos de realidad en bruto entre formas hieráticas tradicionales, querrá darnos la realidad entera y directa, pero desde modos de pensar mucho más abstrusos y a través de formalismos más complejos.

Hacia el Renacimiento en Alemania e Inglaterra

Literatura alemana en el siglo XVI. Prosa religiosa alemana: Herencias medievales. Lutero

Desde que se cierran los ciclos medievales germánicos de la épica y la lírica amorosa hasta llegar, por lo menos, a la época de Goethe, la parte fundamental de la literatura alemana está en la prosa de reflexión, en el fondo siempre religiosa, aunque luego —en el siglo XVIII— se revista de una forma técnica filosófica. Hasta el final del siglo XVIII, el escritor alemán más importante sigue siendo Lutero. Esta larga y obsesiva absorción en las interioridades religiosas y metafísicas determina también el curso posgoethiano, hasta nuestros días, de la literatura de lengua alemana: aunque Goethe da a este sentir cierta vestidura sensible y artística, sigue predominando el peso conceptual sobre el logro concreto de la obra formalmente independizada.

Al lado de la gran línea inicial de experiencia religiosa —que va desde la mística medieval hasta Kant— los demás géneros viven una existencia secundaria y refleja: el idioma mismo queda definitivamente teñido de profundidad pensativa, sin que los siglos XIX y XX ofrezcan apenas casos al margen de la *Stimmung* (el «tono») que caracteriza la literatura alemana posterior a los *Minnesanger:* la gravedad de la abstracción religiosa o filosófica.

El gran punto de arranque de esta tradición, todavía hoy vigente a través de diversas evoluciones y avalares, está en los mís-

ticos medievales —alemanes y flamencos— florecidos en los siglos XIII y XIV, y que, por cierto, salvando un vacío de continuidad temporal, llegan luego a influir en la gran mística española del XVI, por obra, sobre todo, del *Abecedario espiritual,* de Osuna. Dificultades lingüísticas y prejuicios ideológicos nos han retardado la comprensión y valoración de la obra de estos religiosos nórdicos, a menudo inéditos durante siglos: sin embargo, en su época y la inmediatamente posterior tuvieron amplia resonancia. Así, Santa Mechtild von Magdeburg (aproximadamente 1201-1282) escribió un tratado *Luz fluyente de la divinidad (Fliessenden Lichl der Gottheit),* que representó un paso decisivo en la maduración literaria alemana, y que, traducido al latín como *Lux divinitatis,* fue tal vez leído por Dante, puesto que éste introduce a su autora en el *Paradiso:* es *Matelda*.

una donna soletta che si gia
cantando e iscegliando flor da fiore

[«una mujer sólita, que iba — cantando y eligiendo flor de flores», XXVIII, 40.] Pero la maduración de esta escuela espiritual la acredita sobre todo el maestro dominico Eckehart von Hochheim (1260-1328 aprox.). Sin embargo, su obra en alemán se imprimió hace poco más de un siglo —en 1857— y su obra en latín todavía está en curso de publicación: la invención de la imprenta tuvo lugar cuando Eckehart se había convertido en un vago personaje, invocado indebidamente como hereje *avant la lettre,* y mitificado en los siglos XVIII y XIX como símbolo profético de la «modernidad», hasta el punto de que Schopenhauer, confundiendo la autonegación ascética con el nirvana, dijo: *Buddha, Eckehart und ich lehren im Wesentlichen dasselbe* [«Buda, Eckehart y yo enseñamos en lo esencial lo mismo»]. Pero será siempre destino de los místicos verse interpretados en sentido panteísta o nihilista por quienes les leen desde fuera de la Iglesia. En realidad, Eckehart habla de una «centellita de naturaleza divina» *(fünckling himelischer nature)* que espera en nosotros ser avivada hasta

llevamos a la unión con la gran luz celeste. Para hacerlo, la lengua alemana se enriquece y ajusta en un sinfín de expresiones autóctonas, que sustituyen a la terminología latina escolástica. Su gran discípulo, el Beato Heinrich Seuse (Suso, para los autores españoles) (1295-1366), escribe el *Librito de la eterna sabiduría (Büchlein von der ewige Weisheit),* donde la forma medieval del diálogo como disputa escolástica se convierte en obra ascético-mística. Menos completo intelectualmente que Eckehart, es en cambio más sentimental y «trovadoresco». Una nueva dirección en esta escuela la marca Johannes Tauler (Taulero, dirán los nuestros) (1300-1361), dominico, que sabe sacar de la vida mística las consecuencias prácticas, incluso para una organización colectiva, y un sentido de comunidad.

Pero esta tendencia «realista» se advierte más en la escuela flamenca de mística, florecida con ligero retardo sobre la alemana: su escritor más importante es Jan van Ruysbroeck (1294-1381), que redacta en el dialecto brabanzón *Dietsch* su *Libro de las doce monjas (Boec van den twaelf Beghinen) y* su *Aderezo de las bodas espirituales (Cierde der gheestliker Brulocht,* 1350). En este mismo ambiente, la monja Hadewijch (Eduvigis) compone setenta y siete canciones místicas. Pero la mayor aplicación «práctica» de la tendencia de esta escuela mística la realiza Gerit de Groote, que funda los «Hermanos de la vida común». Pasado, en el siglo XV, el florecimiento de la mística propiamente dicha, queda, como derivación, una interesante producción ascética en territorios germánicos, descollando entre ella la *Imitatio Christi* (1420), en latín, de Thomas a Kempis, de perenne presencia en España, y el *Frankforter* (1497), una obrita de resumen de las doctrinas místicas alemanas, que Lutero, todavía en sus años prerreformatorios, editó como ejemplo de «teología alemana», y obtuvo también elogios de Schopenhauer, atento a todo lo que pudiera parecer precedente de la doctrina de la aniquilación de la voluntad. Pero ese esfuerzo literario de la mística medieval queda muy lejano,

sin conexión directa con la prosa usada al terminar el siglo XV en Alemania, que, limitada a usos oficiales y utilitarios, procede de otra fuente: de la «prosa de cancillería», establecida sobre todo en la corte —en Praga— del emperador Carlos IV, protector también de la cultura y las letras, en especial con la fundación de la primera Universidad alemana (1348). Pues, por otra parte, el *mittelhochdeutsch,* la lengua culta de vigencia general que se había usado en la lírica amorosa medieval, se perdió y se descompuso en dialectos. Hay, pues, una época de honda crisis, de la cual la literatura alemana tiene que salir empezando por el mismo principio: por la constitución de una lengua válida. Para ello se cuenta por un lado con el recuerdo —un tanto lejano ya y borroso— de la obra de los místicos: por el otro lado, surge una prosa burocrática, que compensa su tosquedad con la ventaja de servir de instrumento a las decisiones imperiales. Es muy importante aquí la labor de traducción del obispo Johann von Neumarkt para dar a esta prosa más amplios horizontes que los jurídicos. Y algún tiempo después, esta corriente oriental —y luego meridional— dentro de la formación de la lengua literaria alemana se ve reforzada por dos obras poéticas de sentido paralelo, el *Labrador de Bohemia,* de Tepl, y el *Anillo,* del suizo Wittenweiler. El *Labrador de Bohemia (Akermann aus Bohmen,* subtitulada *Schöne red vnd widerred eins ackermans vnd des todes mit scharpfer entscheidung irs kriegs,* [«hermoso discurso y réplica de un labrador y de la muerte, con fuerte descripción de su pelea»]) estaba firmado por «Henslyn de Stibor», seudónimo del jurista bohemio Johann von Tepl, y apareció en 1400. Viene a ser aquí lo que el *Piers Plowman* había sido en Inglaterra, emparamándose también con las «Danzas de la Muerte» españolas: el labrador, perseguido por las desgracias, ve morir a su mujer y entabla con la muerte una disputa que, por su dureza en la revelación del medio vital, y por su radicalidad religiosa, se puede considerar como un precedente del espíritu al servicio de la Reforma. Así, más adelante,

al inventarse la imprenta, coincidiendo con las nuevas tendencias espirituales, su éxito fue grande, multiplicándose sus ediciones desde 1461, siempre ilustradas con grabados en madera. En cambio, el *Anillo (Ring),* también de 1400, es una versión humorística y grotesca del mismo tema humano del labrador.

Como se ve, sólo hasta el final del siglo XV cobran importancia estas obras, al servir de estímulo a la orientación llegada a Alemania con la entrada de ese movimiento internacional que fue el Humanismo (**véase págs. 381-386**; no hemos de extendemos más aquí sobre él pues ya se vio —sobre todo en el caso de Erasmo— que no se desarrolló tanto en lenguas germánicas, como en latín). Al usarse el alemán, como en *La nave de los locos,* de Brant (**véase página 456**), las torpes rimas del *Knittelvers* resultan muy inferiores a los grabados en madera que las ilustran. Pero el humanismo, en realidad, dura poco en Alemania, y rápidamente deriva a formas más castizas y radicales, de gran violencia polémica y audaz temeridad doctrinaria. Para hacernos cargo de esa atmósfera podemos observar a Thomas Murner (1469-1537), alsaciano como Brant: Murner representa una primera reacción católica a los principios del luteranismo. Volviendo del revés el tema de los «locos», que sirvió a Brant y los primeros reformadores, escribe entre otras obras el *Gran loco luterano (Grosse Lutherische Narr,* 1522), poema satírico de gran crudeza. Pero Murner no es un verdadero poeta —ni los hay apenas en Alemania en este siglo, salvo Sachs—, y su producción no sale del terreno de la «cuestión personal».

Pues tenía que habérselas con un gran escritor: Lutero. No nos toca entrar en el sentido religioso de la obra de Martin Luther (1483-1546), sino en su valor e influjo literarios. Pero no es fácil separar ambos aspectos, hasta el punto de que cabría decir que el luteranismo es una forma literaria de religiosidad, porque nace de una actitud espiritual muy propia de un escritor como tal: la tendencia a la hipérbole y a la paradoja, estimulada por

una sensibilidad irritable y por un apasionamiento ante los aspectos inmediatos de la experiencia, dentro de una posición de interioridad solitaria, desde la cual el mundo y Dios quedan velados tras un abismo de distancia y terror. Esta actitud —prescindiendo aquí de sus consecuencias doctrinales— da lugar a un estilo literario vivo, propenso a la exageración y de gran eficacia dramática, por no seguir en su desarrollo los cauces de la lógica, sino las *raisons du cœur.* Pero la originalidad literaria de Lutero se advierte, antes aún que en el estilo, en su postura ante el idioma: en consonancia con su ruptura con Roma y su exaltación de lo nacional, extrema la búsqueda de lo castizo en el vocabulario, iniciada —como se señaló poco más arriba— por el obispo Neumarkt. En 1522 aparece su traducción del Nuevo Testamento, y en 1534 su traducción íntegra de la Biblia, monumento fundacional de la tradición de prosa vigente en Alemania desde entonces. El criterio está expuesto en su *Carta sobre traducir (Sendbrief von Dolmetschen,* 1530), con algún ejemplo:

Ex abundantia cordis os loquitur —aus dem Überfluss des Herzens redet der Mund… Sage mir, ist das deutsch geredet? Nein, das würde bei uns niemand sagen, "Überfluss des Herzens" klingt unnatürlich… Der gemeine Mann würde jedenfalls sagen "Wes das Herz voll ist, des gehet der Mund über". [«Ex abundantia cordis os loquitur»— de la abundancia del corazón habla la boca… Dime ¿está dicho eso en alemán? No, nadie diría eso entre nosotros; "abundancia del corazón" suena poco natural… El hombre normal diría en todo caso: "A quien tiene lleno el corazón, la boca le rebosa".]

Claro que esta naturalización del estilo bíblico tiene sus límites y su caducidad, pues al cabo de unos años se hace arcaico y afectado lo que fue normal —y Murner objeta con el ejemplo *Gott, minne mich ais ich dich minne* «Dios, ámame, como yo te amo» cuando *Minne* ya no significaba «amar» como en los viejos *Minnesänger* sino «cometer lascivias»—. Pero —como en Inglaterra con la *Authorized Version* del anglicanismo— resulta fecundo

en consecuencias que un escritor de auténtico instinto lingüístico y literario traduzca en un momento dado —y más aún, en el momento inaugural de un período de historia nacional— el libro máximo de la Humanidad.

La traducción bíblica de Lutero iba intercalada con prólogos y estudios de interpretación personal, sobre todo su introducción a la Epístola a los Romanos, que él considera la pieza clave *(heubtstuck, Hauptstück)* de toda la Biblia, casi por encima de los propios Evangelios. Esta interpretación es a su vez la clave de las doctrinas luteranas: pero aquí lo que nos interesa es su sentido literario. Ya en 1520, con la aparición de los principales escritos reformatorios, *Sermón sobre las buenas obras (Sermon von den guten Werken), A la nobleza cristiana (An den christlichen Adel), Del cautiverio babilónico de la Iglesia (Von den babylonischen Gefangenschaft der Kirche), De la libertad de un cristiano (Von der Freiheit eines Christenmenschen),* etc., había quedado evidente el «estilo luterano» como una manera más dramática que dialéctica de escribir, en que el autor parece estarse dirigiendo a la persuasión psicológica de alguien que tuviera ante él, no a la defensa, en general, de la validez de un principio. Por eso sus frases siguen trayectorias de gran eficacia estratégica, pero sin cuidarse de la consistencia lógica de sus argumentos: los procedimientos suelen ser *a fortiori, ad absurdum* y *ad hominem*. Continuamente hay apelaciones directas al lector, preguntas, exclamaciones, y, sobre todo, invectivas contra el papismo, resorte predilecto de Lutero cuando no ve muy claro otro camino en su reflexión. No es un estilo simplemente coloquial, sino un monólogo dramático en profunda referencia a algo ilimitado, a las regiones más oscuras del espíritu humano, y al mismísimo diablo, con quien tan obseso anduvo siempre Lutero, hasta el punto —según la leyenda— de tirarle alguna vez el tintero, interrumpiendo lo que escribía. El escándalo de Goethe ante estas preocupaciones diabólicas nos ayuda a comprender que, en cierto modo, Lutero está más cerca de la

mística medieval que de la prosa «moderna», aunque ésta descanse sobre su obra, o, mejor dicho, sea la versión «ilustrada» y abstracta del vivísimo lenguaje luterano, que, en rigor, nadie hereda del todo, ni aun en terreno poético o teatral —al menos en la propia Alemania, pues no hay que olvidar la prosa del danés Kierkegaard—. Abramos al azar, y leamos un párrafo de Lutero:

Es ist wahr, dass durch gottlose Priester ebensoviel vom Testament und Sakrament gegeben und empfangen werde denn durch den allerheiligsten. Denn wer wollte zyveifeln, dass das Evangelium nicht durch Gottlose sollte gepredigt werden? Nun ist aber die Messe ein Teil des Evangeliums, ja eine Summa und ein kurzer Begriff des Evangeliums. Denn was ist das ganze Evangelium ande res denn eine gute Botschaft von der Vergebung der Sünden? Was aber von der Sünden und der Gnade Gottes… [«Es verdad que tanto se da y recibe de Testamento y Sacramento por parte de sacerdotes impíos» —literalmente «sin Dios»— «como por parte de los más santos. Pues ¿quién podría dudar que el Evangelio no tiene que ser predicado a través de impíos? Pero entonces, la misa es una parte del Evangelio, más aún, una suma y una captación más breve del Evangelio. Pues ¿qué otra cosa es todo el Evangelio sino un buen anuncio del perdón de los pecados? Pero lo que de los pecados y la gracia de Dios…», en *Del cautiverio*…]

Dejando a un lado lo que Lutero quiere defender y la sutilísima sofística que puede haber en tal hábil encadenamiento de preguntas y presuposiciones, observemos que hay aquí una peculiar estructura de la prosa: el tono apasionado da lugar a que las frases no estén simplemente dichas, sino con un rebose de pasión. No se dice simplemente algo, sino que se exclama «¿quién duda que…?» o «¿qué otra cosa, sino…?». Y detrás de cada punto surge un quiebro, un «pero» o una interrogación. Se comprende que al lado del tono silogístico de la escolástica decadente, fuera un resorte de seguro éxito psicológico sustituir el *ergo* por el *aber,* esa palabra que apenas podemos traducir por «pero», por-

que encierra a veces sentidos de consecuencia e ilación —o «hilación», como escribía Unamuno, en sentido de seguir el «hilo»—; un «pero» que a menudo es «porque» o «además». (Es todo un símbolo que el filósofo Fichte se quedara muerto al terminar de escribir un *aber.)* El lector va siendo progresivamente exaltado y sugestionado con estas frases de cambiante conexión —en el párrafo que hemos visto, la segunda frase tiene redacción negativa, y sin embargo debe ser leída como una afirmación; en vez de «¿quién duda que no…?» significa «¿quién duda que…?»—. Con ayuda también de un gran sentido rítmico en el equilibrio de la frase —al dictado del oído, como frase hablada—, y con cuidadas contraposiciones —*Testament und Sakrament*— e insistencias martilleantes, el lector va siendo llevado a un estado de ánimo, no a una deducción. Un punto elegido y amplificado por Lutero, queda al final como algo evidente y obsesivo, tapando el conjunto de la restante realidad posible. En teología, esto puede llevar a la herejía; en literatura es un procedimiento retórico con tantas posibilidades de viveza como de peligro. Y aquí reside tanto el valor como el límite del escritor Lutero: obtiene en la prosa reflexiva una de sus grandes maneras de vitalidad, pero se encadena al tono exaltado y al apasionamiento hiperbólico de la discusión, a la larga fatigoso. Por eso Lutero no es poeta, aunque muchos de sus cánticos —como *Nuestro Dios es una firme fortaleza, Einefeste Burg ist unser Gott,* adaptación de un Salmo— se hayan hecho elementos de la tradición poética alemana.

Desde el mismo alborear de la literatura germánica, Lutero parece realizar la definición que dará el Mairena machadiano: «Alemania, o la exageración».

Literatura alemana del siglo XVI a partir de Lutero

Como en la literatura alemana el Renacimiento propiamente dicho no encuentra reflejo hasta el momento en que aparece mezclado con el tono del barroco, es difícil dar una calificación general a la producción literaria contemporánea y subsiguiente a

Lutero. Por otra parte, dentro de cierta atmósfera de supervivencia medieval, se distribuye en muy diversas formas y géneros, sin alcanzar en ninguno realizaciones de suprema altura. La poesía aparece sobre todo en dos formas, la canción popular y la poesía de los «maestros cantores» *(Meistersinger)*. En la primera forma, el *Volkslied,* la lírica queda en un nivel inferior al de la música con que es cantada, sin ser tampoco desdeñable. En el siglo XIX, la antología *El cuerno maravilloso del muchacho (Des Knabes Wunderhom)* y la de Liliencron presentaron un rico tesoro de belleza popular de esta época. Pero normalmente estas pequeñas poesías viven aún en forma cantada, como el célebre villancico:

Es ist ein Reis entsprungen
aus einer Wurzel zart…

[«Ha nacido una rosa — de una raíz tierna…»], que parece encontrar un eco de amor humano en otra canción coetánea:

Es ist ein Schnee gefallen
und ist es doch nicht Zeit.
Man wirft mich mit den Ballen,
der Weg ist mir verschneit.
Mein Haus hat keinen Giebel,
es ist mir worden alt.
Zerbrochen sind die Riegel,
mein Stüblein ist mir kalt.
Ach Lieb, lass dich erbarmen,
dass ich so elend bin,
und schleuss mich in dein Arme,
so fährt der Winter hin.

[«Ha caído una nevada — y sin embargo no es tiempo. — Me echan tirándome bolas, — el camino está cubierto de nieve. — Mi casa no tiene tejado, — se me ha quedado vieja. — Rotos están los cerrojos, — en mi cuartito tengo frío. — Ay, amor, com-

padécete de que soy tan desgraciado — y estréchame en tus brazos — mientras pasa el invierno.»] En este tesoro de lírica popular se mezclan estrechamente las canciones viejas con las reelaboraciones nuevas, así como con las baladas de esquema narrativo. Aun sin su música, presentan los más vivos momentos de poesía de esta época alemana, más que la propia obra de Hans Sachs.

Pues Sachs (1494-1576) se mantiene en los límites semiprosaicos de la poesía de los «maestros cantores», aunque aprovechando fecundamente todas sus especies y variedades. Este zapatero de Nuremberg dejó escritos más de medio millón de versos, entre cuya masa cabe distinguir 208 obras escénicas y 70 «Autos carnavalescos», sin contar sus aportaciones en el campo de la música. La obra de los *Meistersinger,* artesanos que, en sus ratos y días libres, cultivaban la poesía y el canto, quiere ser más refinada que la poesía anónima y quiere heredar la tradición de una lírica «cortesana». En su propio terreno, queda por debajo del *Volkslied,* pero en cambio introduce otras modalidades, por lo regular con su machacón *Knittelvers,* el pareado de versos de cuatro pies. Entre esas modalidades, hallamos un tipo de poesía narrativa, como una balada más extensa y de mayor realismo incluso humorístico; también hay un embrión de teatro, aunque sin verdadero sentido dramático, por un lado, en obras que consisten en una serie de parlamentos casi narrativos, poco más que una «lectura de atril», y por otro lado, los famosos «Autos carnavalescos» *(Fastnachtspiele),* que vienen a ser un «entierro de la sardina» desarrollado en forma de farsa abigarrada, con mezcla de sátira y «moralidad».

Ocasionalmente se muestra Sachs capaz.de verdadero sentir lírico:

… Ach, tu von mir nicht kehren
in Liebes-Anefang!
Hoffnung muss mich mich ernähren

forthin mein Leben lang!…

[«¡Ay, no me hagas volver — al principio del amor! — La esperanza debe nutrir — desde ahora toda mi vida.»] Pero más frecuentemente lo que le interesa es una poesía pública y festiva, de sencillo humor, apropiada para ser escenificada o entonada en ruidosas reuniones.

Una de las muchas materias aprovechadas por Sachs es la de la fábula esópica, que desde entonces vuelve a tener varios cultivadores. El teatro —si tal nombre puede darse a un género de tan escaso movimiento dramático— encuentra asimismo otros autores, por lo regular de intención polémica reformatoria; son los *Kampfspiele* («comedias de lucha», literalmente) en que destaca, por ejemplo, el suizo Gengenbach.

Párrafo aparte merece *Grobianus,* poema en latín de Dedekind, traducido al alemán por Kaspar Scheit, y que obtuvo gran éxito: se trata de un verdadero «manual de grosería» (de donde procede el título, por *grob,* «grosero»), sátira de las costumbres de la época, que tiene paralelo, por ejemplo, en Inglaterra, en *The Gul's Horne-booke* de Dekker (**véase pág. 604**). Pero lo que más se leía por entonces en Alemania eran los llamados *Volksbücher,* o libros populares, obritas abigarradas de carácter legendario o humorístico. Algunos de estos libros se han hecho famosos: el *Del Doctor Juan Fausto, famoso hechicero y nigromante (Von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler,* 1587), de intención antiluterana, dio pie a las elaboraciones inmortales de Marlowe y Goethe. Y más famosas aún, por sus propios méritos, son las versiones de las viejas historias de Till Eulenspiegel, como *Una breve lectura de Till Eulenspiegel, nacido en la tierra de Brunswick (Ein kurzweilig Lesen von Till Eulenspiegel, geboren aus dem Land zu Brunswick,* 1515). Las picardías de este personaje medieval se tiñen ahora de un sentido reformatorio religioso, antieclesiástico, que hacen de él —como se ha dicho— «un santo luterano».

Para completar el cuadro —ciertamente, no muy rico— de la literatura alemana de esta época, debemos recordar también las recopilaciones de chistes, al estilo de la de nuestro Timoneda, como la de Wickram, más recordado en realidad por sus *Hilos de oro (Goldfaden),* que se ha podido llamar la primera novela alemana. Y, por último, los géneros históricos y biográficos. Sobre todo, en este último terreno, hay dos autores de gran fama, aunque no del todo por razón de sus mismas obras: a saber, el caballero Götz von Berlichingen, cuya autobiografía inspiró a Goethe la obra que lleva su nombre, y el extraño médico Teofrasto Paracelso, especie de Fausto cuyas lucubraciones alquimistas parecen interesar hoy como inesperados precedentes en determinados caminos de la ciencia.

La época barroca se mostrará algo más generosa con la literatura de lengua alemana.

Herencia medieval en el Renacimiento inglés

Cuando suena en Europa la hora que suele considerarse como la última de la Edad Media, con la llegada del siglo XVI, la literatura inglesa lleva cien años —desde la muerte de Chaucer— de mediocridad, desorientación y pobreza, salvo por lo que toca a la poesía anónima de formas cantadas *carols* y *ballads*. Pues por mucho que se valore el teatro de esta época —de base religiosa, pero con tendencia satírica y popularesca, según veremos con alguna mayor detención poco más abajo— y la escuela de los poetas escoceses, así como acaso los esfuerzos de algunos candidatos a la herencia de Chaucer, nuestra estimación estará en gran parte basada en una consideración de méritos históricos, en la escasa medida en que preparan mejores frutos, más bien que en un disfrute directo de sus valores intrínsecos. Hay en el siglo XV inglés un auténtico naufragio de todo lo que había logrado Chaucer en un orden de belleza literaria: sus sucesores le recuerdan sólo como ejemplo de narrador, más o menos susceptible de interpreta-

ciones moralistas, análogo, por ejemplo, a su contemporáneo Gower, pero sin saber ver su milagrosa síntesis de

Justamente, tal vez el problema de la forma del verso es el punto que mejor puede servir como síntoma evidenciador de la confusión y la sequedad que reinan en la literatura escrita —no en la cantada, insistimos— de la Inglaterra del fin de la Edad Media: Chaucer, como es sabido, había usado con predilección el llamado «dístico heroico» *(heroic couplet),* o sea, el pareado de endecasílabos. El endecasílabo de Chaucer, sin ser totalmente irreprochable, es bueno, con tal, naturalmente, de que se lea pronunciando las *e* finales:

Whan that Aprille with his shoures sote…

Pero durante el siglo XV esas *e* se hicieron totalmente mudas, aunque la escritura las conservase todavía hasta el siglo siguiente. Entonces, los poetas dejaron de comprender qué ritmo podía haber en aquellos versos que seguían leyendo y celebrando por su contenido narrativo, y quedaron abandonados a sus propias fuerzas para volver a buscar, a tientas y vacilantes, el logro de un pleno sentido métrico acentual, tal como se había comenzado a dar con el endecasílabo, aunque su mismo nombre en inglés, *iambic pentameter,* revela que se pretendía interpretar el verso de acentos con la antigua métrica grecolatina de cantidades silábicas, en un homenaje clasicista a la antigüedad, que perturbará el instinto rítmico de los poetas ingleses (y, por su parte, y posteriormente, más todavía el de los románticos alemanes). Esta debilidad del sentido acentual hace que se conserve otro principio rítmico de poderosa tradición medieval sajona y germánica: la aliteración, que consiste en repetir varias veces, en cada verso, una misma consonante o grupo de consonantes, contribuyendo así, en Inglaterra, a la constitución del «verso aliterativo», que tiene, además de la indicada reiteración, un número irregular de sílabas cercanas a la docena, y divididas en dos partes, aunque

con tendencia a ser más corta la segunda. Aun a simple vista, cualquier ejemplo vale:

… Sithen Brutus, the bolde burne, · boghed hider fyrst.
after the segge and the assaute · was sesed at Troye…

(De *Sir Gawayn and the Grene Knyght.)*

Para nuestros oídos latinos, esta sonoridad machacona es bárbara y desagradable, pero los oídos anglosajones y germánicos la perciben con placer en virtud de un hábito tradicional. Chaucer no abandonó la aliteración, al lado de sus nuevos versos: después se conserva durante todo el siglo XV, coexistiendo con la nueva moda italianizante, aún a medio formar: todavía en pleno siglo XVI se advierten persistencias del viejo tipo de verso (por ejemplo, en Wyatt), y posteriormente y hasta la actualidad, es obvio que el recurso a la aliteración —más aún en la poesía alemana, como se ve en Rilke, que en la inglesa— se considera como de especial sugestión estética, mientras que para nosotros los neolatinos se encuentra siempre al borde de la afectación, y aun del ridículo.

En algún momento, la coexistencia de estos dos principios heterogéneos en la forma poética se hace menos pacífica, y se contraponen las dos modas como dos maneras de moralidad y de sentido de la vida. Así esto ocurre con conciencia satírica en la balada *The Old Cloak (El gabán viejo),* diálogo que todavía tiene algo de «disputa» medieval, donde el hombre *(He;* él) quiere vender su vaca para comprar un nuevo abrigo, mientras su mujer *(She;* ella) trata de disuadirle. En los versos de introducción se simboliza el contraste mezclando la arcaica aliteración con la nueva métrica rimada y de acentos fijos (con algún tropo humanístico-mitológico, «Bóreas»):

This winter's weather it waxeth cold,
and frost it freezeth on every hill,

and Boreas blows his blasts so bold
that all our cattle are like to spill…

[«El tiempo de este invierno despierta frío — y hiela duro en todos los cerros — y Bóreas sopla sus resoplidos tan insolente — que nuestro ganado entero va a echarse a perder…»] A pesar de la defensa del gabán viejo que hace la mujer, elevándolo a símbolo de los buenos tiempos antiguos de sencillas virtudes *(King Stephen was a worthy peer — His breeches cosí him but a crown…)* [«El rey Esteban fue un digno caballero — Sus calzones sólo le costaban una corona»], el hombre prevalece en su empeño de comprarse otro nuevo: *(Now is now, and then was then,* «Ahora es ahora, y entonces era entonces»).

Pero aunque oficialmente domine el espíritu nuevo en la literatura inglesa de la transición del siglo XV al XVI, los frutos maduros del Renacimiento tardarán hasta la última cuarta parte de esta centuria: hasta entonces, al menos a efectos de logro formal, hemos de reconocer que prevalece el espíritu medieval. Cualquier balada de las que por entonces seguían cantándose y modificándose, deja pálidas las esforzadas elaboraciones de los primeros poetas renacentistas de la isla británica.

Estando así las cosas, convendrá que, sin atenernos estrictamente a una divisoria cronológica, empecemos por resumir el estado final del Medioevo literario inglés, con sus primeras pretensiones embrionarias de espíritu modernizante. Cinco apartados hemos de recorrer esquemáticamente, antes de entrar en el siglo XVI: poesía inglesa, poesía escocesa, lírica anónima cantada, teatro y prosa.

Poesía inglesa poschauceriana

De Chaucer, durante el siglo XV, se conserva una imagen vaga, privada de sus aciertos literarios y reducida a un sentido didáctico: sus admiradores más declarados. Thomas Occleve (1370?-1454?) y John Lydgate (1373?-1450?) creen sucederle

con pesados poemas totalmente prosaicos: el farragoso Lydgate —recordado principalmente por ser el poeta inglés medieval que escribió mayor número de versos— llega a declarar que en su ritmo poético no se preocupa de sílabas largas y breves (entiéndase, de sílabas acentuadas o no acentuadas), con lo que su verso resulta una línea amorfa y antimusical, apenas caracterizada por sujetarse a una cifra total de sílabas. En medio de sus largos poemas sobre las historias troyanas y tebanas que son tópico medieval, o sobre alegorías amorosas con decorado de castillos y templos, y en especial de su biografía de la Virgen María, se podría quizá sacar un puñado de trozos interesantes, pero que no bastarían para salvar su figura ante la posteridad si, como es de temer, resultara no ser suya la piececilla de costumbres —sobre el tema del provinciano en la Corte— *London Lickpenny* (literalmente, «Londres lamepenique», sacaperras). Quizá la huella más legítima de Chaucer la tenemos en Sir Thomas Clanvowe, autor de *The Cuckoo and the Nightingale (El cuco y el ruiseñor,* 1403).

Aparte de algún otro eco de monumentos poéticos medievales, como el «Credo» que un anónimo autor adiciona al viejo *Piers Ploughman (Pedro el arador),* hacia finales del XV, hay que mencionar, como muestra del plúmbeo alegorismo a que termina por reducirse el legado de Chaucer, a Stephen Hawes (1475-1530): su obra más recordada, *The Pastime of Pleasure (El pasatiempo del placer),* aparece ya en el nuevo siglo (1505-1506), y es una mezcla de elementos caballerescos con la tradición narrativa fabulística del *Román de la Rose* francés, al servicio de una intención de pedagogía aristocrática, cuyo único mérito literario es acaso poder servir de vago precedente a Spenser.

Diverso es el caso, sin embargo, de Alexandre Barclay (1474-1552), dominico, traductor del *Narrenschiff,* del alemán Brant (**véase, pág. 456**), y autor de unas églogas morales donde hay toques de realismo y tonos directos que apuntan a superar el marasmo de su ambiente poético. Pero sobre todo, es John Skelton

(1460?-1529) el que pone genialmente en crisis el lánguido estado de cosas en que encuentra la poesía. Disconforme con las rechinantes líneas que pretendían ser endecasílabos sin lograrlo, Skelton se lanza a usar un verso corto, entrecortado, irregular, capaz de sinceridades conversacionales y desgarramientos sin ceremonia, novedad más importante por ser también Skelton autor de versos latinos y hombre de formación clásica, elogiado por Erasmo:

Though my rime be ragged,
tatter'd and jagged,
rudely rain-beaten,
rusty and moth-eaten,
if ye take well therewith,
it hath in it some pith.

[«Aunque mi rima sea andrajosa, — harapienta y mellada, — golpeada rudamente por la lluvia, — mohosa y comida de polillas, — si la tomáis bien — tiene algún meollo.»] Su estilo elástico le permite pasar de la sátira y la desvergüenza indecente a la emoción más vivamente sentida. Citemos, entre sus principales poemas conservados, *Colin Clout* (1519) (literalmente, algo así como «Colás Remiendo»), donde, con eco del viejo *Piers Ploughman,* un pobre labrador ataca las costumbres del clero —tema éste muy propio del momento inicial del Renacimiento—; *Why come ye not to Court?* (1522) («¿Por qué no venís a la Corte?»), dirigido contra Wolsey, el cardenal ministro de Enrique VIII; y *Philip Sparrow,* elegía a la muerte de un gorrión, donde el tema que en Catulo fue breve epigrama, se amplía y complica, saltando de las citas latinas al verso breve y punzante, a menudo humorístico:

«Placebo.»
Who is there? Who?
«Dilexi.»

Dame Margery!
Fa, re, my, my,
Wherefore, and why, why?
For the soul of Philip Sparrow,
That was late slain at Carrow,
Among the Nunnés Black,
For that sweet soulés sake
And for all sparrows' souls
Set in our bead-rolls,
«Pater noster qui»
With an «Ave Mari»,
And with the corner of a creed,
The more shall be your meed…

[*«Placebo*. — ¿Quién está ahí? ¿Quién? — *Dilexi*. — ¡Doña Margarita! — Fa, re, mi, mi. — ¿Por qué razón, por qué, por qué? — Por el alma de Felipe Gorrión — que acaba de ser muerto en Carrow, — entre las Monjas Negras, — por el bien de esa dulce alma — y por las almas de todos los gorriones — tomemos nuestros rosarios, —*Pater noster qui* — con un *A ve María* — y con el pico de un Credo; — más, será mérito vuestro.»] Skelton es el canto de cisne de la poesía medieval inglesa: ronco, pero emocionante, como dicen que es realmente la voz del cisne que muere.

Dunbar y los poetas escoceses

La sucesión de Chaucer fue mejor en Escocia que en Inglaterra. Durante el siglo XV —y sin olvidar algún caso aislado de poema épico de tradición altomedieval, como *Wallace,* escrito, hacia 1461, por el juglar «Enrique el Ciego»— en Escocia florece una auténtica escuela de poetas que, aun sin salir del alegorismo didáctico, tienen mayor sentido de la forma poética y mayor viveza humana que sus coetáneos ingleses. Esa escuela está encabe-

zada por el propio rey Jacobo I (1394-1436), si es efectivamente suyo el *Kingis Quair* (Libro del Rey), emocionante historia de su cautiverio en Francia y su enamoramiento de una princesa de la corte gala. Los homenajes a Chaucer son explícitos, y hay ecos muy visibles del *Cuento del Caballero*. Pero los dos nombres capitales de esta escuela son los de Robert Henryson (1425?-antes de 1508) y William Dunbar (1460?-antes de 1513). Henryson, maestro de escuela en Dumferline, escribió algunos poemas devotos —mediocres—, una pastoral, *Robene and Makyne* (correspondientes a los franceses *Robin et Marion),* de gran encanto, y sobre todo, dos obras de mayor empeño: *Morall Fabillis (Fábulas morales),* y el *Testament of Cresseid (Testamento de Cresida)*. Las *Fábulas,* aunque no pretenden ser más que una traducción del tesoro esópico que la Edad Media conservó y enriqueció, alcanzan una originalidad que hacen de su autor casi un La Fontaine británico. El mundo de los animales, girando en tomo a la figura humana —el campesino—, logra trabazón moral completa en sus moralejas y comentarios, animados por una auténtica gracia expresiva. Pero se recuerda más el *Testamento de Cresida,* adición al tema troyano que ya había servido a Chaucer para su poema *Troilus and Criseyde,* y servirá a Shakespeare para su desigual y enérgica tragedia *Troilus and Cressida:* la infiel Cresida se ha vuelto leprosa, y un día Troilo le da limosna sin reconocerla: ella entonces muere de remordimientos, dictando su testamento desgarrador. Escrito el poema en la misma forma que usó Chaucer, fue aceptado como un apéndice natural de éste. Hoy día, aunque nos resistamos a poner una obra de Chaucer, por secundaria que sea, al nivel de ninguno de sus sucesores, hemos de celebrar en Henryson auténticos logros de sobriedad expresiva, en medio de la monotonía propia de su época

Quhen Diomeid had all his appetyte,
and mair, fulfillit of this fair ladie…

[«Cuando Diomedes hubo todo su apetito, — y más, saciado de esta hermosa dama…»]

William Dunbar, la mayor figura de esta escuela escocesa, y, si hemos de acatar la opinión común, de toda la isla británica en el siglo XVI, fue poeta de corte —del rey Jacobo IV— en un momento en que, a diferencia de lo que había ocurrido con Jacobo I, la poesía no era el pasatiempo más importante de Palacio. Hay en la obra de Dunbar una fuerte dualidad, que plantea todo un dilema estético en su valoración: por un lado, tenemos unos poemas alegóricos, exquisitos y artificiosos, de idioma más próximo al inglés central: por el otro lado, unas producciones en dialecto escocés, de gran viveza, e incluso desvergüenza, con estilo directo y familiar. El primer estilo está ejemplificado especialmente en *The Goldyn Targe (La adarga de oro)* y *The Thrissill and the Rois (El cardo y la rosa),* ambos soñados convencionalmente en sendas mañanas de mayo: el primero pinta la llegada, en una nave de velamen blanco, de cien damas vestidas de verde. Se desarrolla luego uno de los clásicos «debates» o «disputas» medievales, entre Belleza y Razón, aquélla acusando y ésta defendiendo al poeta con su «adarga de oro». Y así por el estilo, hasta el despertar del sueño. Más oficial y alegórico todavía es el poema *El cardo y la rosa* —plantas que, como se recordará, figuran en el escudo del Reino Unido representando a Escocia e Inglaterra—: aquí el poeta usa sus sueños para festejar la unión de los dos reinos, al casarse Margarita Tudor con Jacobo IV. Todo está pulido, abrillantado y —adjetivo predilecto de Dunbar— *anamalit (enamelled,* esmaltado). Pero nuestro gusto actual tiende a preferir el otro estilo, el escocés y popularesco, y si se piensa que Dunbar puede ser mayor que el propio Skelton no es por las figuraciones alegórico-heráldicas antes aludidas, sino por poemas donde resplandece su capacidad de sátira, sobre todo en una forma de insulto en letanía que se llamaba en Escocia *flyting,* y que tal vez podría presentarse como antecedente de la afición a las invectivas

en interminable juego de palabras que tendrán los personajes de Shakespeare. En especial se recuerda su *Tretis of the Tua Mariit Wemen and the Wedo (Conversación de las dos casadas y la viuda),* en el viejo verso aliterativo, donde sus protagonistas, en franco estado de embriaguez, se cuentan sus experiencias matrimoniales con una desvergonzada sinceridad que sólo el humor y el designio poético pueden salvar de quedar en indecencia. Pero lo mejor del poema es su contrapunto entre la cháchara licenciosa de las comadres y los fondos de descripciones en estilo serio —aparentemente serio, en realidad—, donde el mundo convencional del Dunbar cortesano y poeta en inglés queda sutilmente ridiculizado por el Dunbar escocés y realista. Esta doblez irónica llega a filtrarse en las palabras puestas en boca de las mujeres, que en algunos momentos moralizan, con efecto grotesco de contraste entre el eco del amor cortesano medieval que llevan sus palabras y la crudeza de las caricaturas que han hecho de sus maridos. Veamos este ejemplo que la aliteración en «s» hace aún más eficaz:

... To see him scart his awin skyngrit scunner I think.

[«Verle rascarse la piel me parece un gran asco.»] La Comadre de Bath de los cuentos chaucerianos, y nuestro Arcipreste de Talavera, quedan pálidos junto a la charla de estas arpías borrachas.

Suele figurar al lado de Dunbar y Henryson el nombre del obispo Gawin Douglas, aunque más bien como introductor del Renacimiento y como traductor que en virtud de su propia poesía: sobre todo, hace la primera versión completa de la *Eneida,* fragmentariamente abordada antes por el propio Chaucer. Su intención es ser rigurosamente fiel al traducir, aun a costa del estilo: pero esa fidelidad no le prohíbe vestir a Eneas de noble medieval y a la Sibila de monja. En realidad, la aportación original de Douglas está en los prólogos, verdaderos «divertimentos» gratuitos, que pone antes de cada canto del poema virgiliano. En rigor, para completar la escuela escocesa habría que añadir a Sir

David Lyndsay, pues, a pesar de su cronología (1490-1555), es muy arcaizante por su forma, pero su nombre ha quedado adscrito a la época de las controversias religiosas.

Poesía cantada anónima inglesa: «carols» y «ballads»

Como en el caso del Romancero en España, la lírica anónima inglesa se suele adscribir al final de la Edad Media por razones que pudiéramos llamar meramente editoriales: es entonces cuando empieza a ser registrada históricamente con una forma que será percibida con cierta autoridad desde allí en adelante, aunque sin frenarse su evolución. Aunque en menor grado que en el caso del Romancero y de la lírica breve medieval española, la llamada «de tipo tradicional», estas composiciones, musicalmente vivas, van a perdurar hasta la actualidad, en que también disfrutan de una auténtica resurrección, si bien a la inversa que en España; menos en la atención de filólogos e historiadores que en el éxito de los discos y las adaptaciones musicales para el gran público.

La fuente primitiva de esta poesía es más puramente lírica que en España, donde, al lado de la tradición —por ejemplo— de las canciones mozárabes, estuvieron los cantares de gesta, como fuente, por fragmentación, para muchos romances, y como razón formal, por fijación de su métrica, para todos. Es decir, no hay en esta lírica inglesa tanto acercamiento narrativo a la prosa como en buena parte de los romances: los temas, a veces idénticos, de origen épico continental, y en general, los motivos de estructura narrativa son tratados de un modo apropiado al servicio de los intereses musicales. Bien es verdad que los romances también están hechos siempre para cantarse, con una melodía que suele abarcar los grupos de cada cuatro versos, pero el tratamiento es lineal y hay siempre —como se verá ahora por comparación— mayor fidelidad al transcurso de lo que se relata.

Las dos formas de esta lírica inglesa, «carols» y «ballads», aunque más puramente cantada la primera y más narrativa la segun-

da, se separan menos entre sí que los romances y las canciones. La mejor teoría sobre su común origen y su separación las hace provenir de un canto bailado *(bailad* significaba «bailada» y *carole,* «canción para danza»), especialmente practicado en las fiestas primaverales de oscura raíz pagana —piénsese en nuestras «mayas»—: en medio del corro de danzantes habría un cantor al que todos contestarían a coro. En el caso del *carol* (término éste, que como nuestro «villancico», luego ha tomado un sentido por antonomasia navideño), el cantor entonaría la estrofa entera, y al final el coro repetiría con él el último verso (estribillo «externo»). En cambio en la *bailad,* cantor y coro alternarían los versos: el coro cantaría los versos pares —«estribillos internos»— (que, por cierto, son un pie más cortos que los impares, como en el caso español de la «seguidilla»), mientras el cantor llevaría en los versos impares el hilo del asunto narrado, estableciéndose así un contraste alternado, casi con caracteres de contrapunto. Esto hace que muchas baladas originalmente —y algunas todavía en la forma conservada hasta hoy— muestren en sus versos pares una incongruencia sugestiva y fantástica respecto al sentido general de lo que se relata: después se fueron sustituyendo poco a poco esos versos del coro por otros más de acuerdo con la narración, a veces dejando un estribillo para cada estrofa, pero siempre conservándose un sentido de paréntesis y contraste decorativo en los versos cortos, y manteniéndose una gran libertad en los tránsitos y encadenamientos de la acción. Naturalmente, esta interpretación ha de tomarse en términos muy elásticos, porque toda tradición mezcla y cambia las formas originales, a menudo también en obsequio a las conveniencias peculiares de la música. A veces, en el transcurso de los siglos, será la melodía la que procure más fama y difusión a una balada, como en el caso de *Greensleeves,* la «Señora Mangasverdes», cuya incomparable belleza musical, después de haberse asociado al recuerdo de la corte de Enrique VIII y de haber deleitado a Shakespeare y sus contemporáneos, vuel-

ve en estos momentos a estar de moda, sirviendo, con nuevo texto, para las fiestas navideñas. Otras veces, en cambio, la melodía queda muy por detrás del logro lírico de los versos, como en el caso de la balada, también hoy muy en boga, sobre todo en la admirable interpretación del poeta-cantor Cari Sandburg, *Foggy,foggy dew (Rocío de la niebla),* con su elegiaco contraste de la segunda estrofa con la primera. Dice la segunda, después que la primera narró el idilio:

... Oh, I am a bach'lor, I live with my son;
We work at the weaver's trade;
And ev'ry single time I look into his eyes
He reminds me of the fair young maid.
He reminds me ofthe winter-time
And ofthe summer too;
And the many, many times that I held her in my arms,
Just to keep her from the foggy, foggy dew.

[«Oh, estoy solo, vivo con mi hijo — trabajamos los dos de tejedores; — y cada vez que miro a sus ojos — me recuerda a la hermosa muchacha. — Me recuerda el invierno — y también el verano; — y las muchas, muchas veces — que la tomé en mis brazos — sólo por resguardarla del rocío de la niebla.»]

Las baladas más antiguas de fecha segura, como *Chevy Chase (La caza en los montes Cheviot)* y *The Nut-Brown Maid (La muchacha del pelo castaño)* no parecen remontarse más allá del siglo XV; después el género se enriquece, y poco a poco se va haciendo menos narrativo y más exclusivamente lírico, hasta llegar a nuestros días, en que emparenta, con mezclas religiosas bíblico-eclesiásticas, con el género de los *blues* negros. Hay que advertir, para partir siempre de nuestro punto español de referencia —Romancero y canciones líricas—, que los poetas cultos usarán estas formas menos que en España, aunque no falten ejemplos de imitación artística, como la *Rime ofthe ancient mariner (Rima del viejo*

marinero) de Coleridge, pero sin llegar a la revivificación consciente y general que reflejan *La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado y el *Romancero gitano* de Lorca.

Aunque, sobre todo en Estados Unidos, algunos poetas han tomado parte en el *revival,* en el reflorecimiento de este género popular, han sido figuras marginales, como Vachel Lindsay: el famoso Carl Sandburg, que recorría las ciudades con su guitarra, cantando viejas canciones mezcladas con las nuevas, no ha sabido en su propia obra crear algo de altura equivalente. Por contraste, hay que decir que las baladas posteriores al siglo XVI pierden muy poco o nada de la altura inicial del género —a diferencia de lo que pasa con los romances hispánicos, que entran en la fase oscura y vulgar de los «romances de ciego»—: una balada moderna como *The Cowboy's Lament (El lamento del vaquero)* nos ofrece, desde la frontera mejicana de Texas, además de su valor poético, una sorprendente fidelidad al juego de contraposición entre versos impares y pares que es la base rítmica de las baladas, si bien con mayor longitud métrica que en las formas antiguas (se trata en este caso de una variante americana de una canción irlandesa, *The Unfortunate Rake [El libertino desgraciado]):*

As I walked out in the streets of Laredo,
as I walked out in Laredo one day,
I spied a poor cowboy all wrapped in white linen,
wrapped in white linen as cold as the clay…

[«Saliendo a pasear por las calles de Laredo, — saliendo por Laredo un día, — divisé un pobre vaquero todo envuelto en lienzo blanco, — envuelto en lienzo blanco, frío como la arcilla.»]

Hay, al principio, un núcleo de baladas de ambiente todavía medieval con amores trágicamente cortados por las espadas (como en *Clerk Saunders), y* aunque menos frecuentemente, con fantasmagorías de encantamientos y metamorfosis (como en *Tan*

Lin, auténtico cuento de magia): pero pronto se extingue el eco de la atmósfera heroica, y las *border ballads* (baladas fronterizas) pierden actualidad al unirse Inglaterra y Escocia, mientras el sentido del amor va haciéndose menos aristocrático y menos propicio a resolverse en duelos y cabalgadas: siguen creciendo plantas que se entrelazan desde las tumbas de los amantes, pero en el ejemplo de *Barbara Alien* percibimos que, quizá por haberse democratizado con su pervivencia en Estados Unidos, los protagonistas no se mueven sobre un fondo nobiliario y excepcional. Aparecen cada vez más las baladas casi desprovistas de narración, como la maravillosa *Turtle Dove (La tórtola),* en que rivalizan en belleza música y poesía, y que nos llega hoy, cantada, grabada y publicada, conservando un motivo amoroso de la época de Shakespeare: la tórtola abandonada. Pero sobre todo —y en esto, en perfecto paralelo con el Romancero— las baladas encuentran la síntesis de épica y lírica en una forma dramática: un fragmento de diálogo, entrecortado y vivaz, puede darnos con potencia total un significado narrativo y unos estados anímicos de modo directo. Algunas veces, el cruce de las voces va enmarcado en una descripción narrativa: otras veces, el diálogo nos golpea directamente, *ex abrupto,* cortándose luego también de repente:

—Where have you been all the day, Randall, my son?
Where have you been all the day, my pretty one?
—I've been to my sweet-heart's, Mother.
Make my bed soon, for I'm sick to my heart…

[«¿Dónde has estado todo el día, Randall, hijo mío? — ¿Dónde has estado todo el día, bonito mío? — He estado con mi amante, madre. — Hazme pronto la cama, — pues me siento enfermo hasta el corazón.»] Y el amante envenenado termina su testamento dejando a la traidora una cuerda para que se ahorque, sin que sepamos el origen de su triste historia.

Mientras tanto, los *carols* siguen una evolución muy peculiar, sobre todo en sus contenidos: por obra, sobre todo, del espíritu franciscanista, en cuanto redención, rescate y «vuelta a lo divino» de las cosas y costumbres meramente naturales, el *carol* fue adaptado, desde el siglo XV, a las fiestas navideñas, entrando en ese conjunto de elementos y ritos, de origen pagano y simbolismo relativo a la fecundidad natural, que esta solemnidad cristiana ha asumido y elevado. Como en el mundo grecorromano, las fechas en que el sol comienza a recobrar su porción de tiempo en el día *(Yuletide,* para el mundo sajón), iban acompañadas de danzas y canciones, predominantemente *carols* (como también en el período de culminación de la primavera). Estos *carols* llevaban mitos y símbolos que se conservaron después de haberse perdido su significación pagana: sobre todo, incorporándose al cristianismo, pero sin que sea imposible encontrar ejemplos de secularización amorosa. Así, el acebo y la hiedra *(holly and ivy),* de origen precristiano, simbólicos por su verdor inmarcesible, pasan a servir para uno de los *carols* navideños más famosos y perpetuados, pero también hallamos el significativo caso de un *carol* amoroso con estos motivos, escrito por el rey Enrique VIII:

As the holly groweth green,
And never changeth hue,
So I am, ever hath been
Unto my lady true…

[«Corno el acebo crece verde — y nunca cambia de matiz — así soy yo, y siempre he sido — fiel a mi dama…»] Esto nos ayuda a percibir que, aunque el *carol* se entiende hoy vulgarmente en sentido sobre todo navideño, había en él otros elementos que quedan muy claramente conservados en los «madrigales»: esta forma musical breve, que originariamente resulta del *carol,* encuentra su apogeo en la elaboración polifónica que madura sobre todo al empezar el siglo XVII, con los llamados precisamente ma-

drigalistas, y que, a través de Purcell, por ejemplo, llega a entroncar con lo que será la primitiva ópera inglesa. Este es el momento más típico del llamado «madrigal», en cuya más pura realización, cada una de las voces está llevada por un solo cantor —no por toda una «cuerda» coral, como suele hacerse ahora—. Pues durante todo el siglo XVI, por lo menos, una parte importante de la poesía que se escribe está destinada a ser cantada, a veces por los poetas mismos, y posteriormente siempre con el trenzado de varias voces. Y sin tener en cuenta esta circunstancia no se puede comprender —como en España y en el resto de Europa— el sentido creativo y estilístico que rige muchas composiciones: es evidente que un poeta no escribe lo mismo cuando destina sus versos a ser cantados que cuando los propone para su lectura. Incluso cabrá hablar de «poetas especializados» en la adherencia a la música de sus composiciones —como Campion— y, desde luego, será preciso no olvidar en Shakespeare el fin musical de esas breves poesías que salpican sus obras dramáticas, aunque sin tanta intención de clave y motivo básico del argumento como en el caso de Lope de Vega.

Así pues, el siglo XVI empieza en la poesía inglesa con un predominio de la voz cantora: sobre todo, en las formas anónimas, *ballads* y *carols,* pero luego también en las producciones cultas que la historia de la música llama «madrigales». Desde esta época, el pueblo de habla inglesa, a ambos lados del Atlántico, conservará y acrecentará, sin interrupción y siempre en forma cantada, este maravilloso legado poético de la Edad Media.

El legado del teatro medieval inglés

Podríamos resumir el estado de cosas del teatro inglés al terminar la Edad Media diciendo que tiende a sustituir los *plays* de Navidad y de la Pasión por las más abstractas *moralities* (que, para el modo español de ver, serían como unos autos sacramentales sin Sacramento, donde el protagonista es el Hombre con mayúscula, y los personajes son entidades morales genéricas). Esto re-

presenta una gradual secularización del teatro, que se desprende del ámbito del templo: hay un momento en que la organización y apoyo económico pasa a correr a cargo de los gremios, cada uno de los cuales tiene a gala montar su propio *pageant* (palabra ésta que designa tanto la plataforma —o plataformas, según los actos— en que se monta la representación, cuanto la representación misma). Sin embargo, todavía son religiosos los temas: más adelante, muy entrado el siglo XVI, la Reforma prohibirá estas representaciones de imborrable sabor católico.

Dentro de las representaciones mismas, hay un doble plano: el acontecimiento del «misterio» religioso y el contrapunto popular de figuras, más o menos bufonescas, donde se concentra el ingenio y donde se establece a menudo la intención satírica. Se comprende que sea el tema de la Navidad, como en otros países europeos, el más apropiado para este juego de contraste: por un lado las figuras sagradas, y por otro los pastores, con su mundo de pintoresquismo y de chocarrería. Es especialmente notable, en este sentido, el llamado ciclo de Towneley, en que se incluyen dos «autos de pastores», representados en Wakefield, donde la adoración del Niño Jesús está precedida, como en un esbozo caricaturesco, por el robo de una oveja que es escondida en un pesebre fingiendo que se trata de un niño que acaba de nacer; hasta que, al obstinarse uno de los pastores en regalar *sixpence* al niño, se descubre el engaño:

What the dewill is this? · he has a long snowte…
I never sagh in a credyll
A hornyd lad…

[«¿Qué diablos es esto? Tiene un largo hocico… — Nunca he visto en una cuna — un niño con cuernos…»] Se ha querido ver aquí una profunda malicia de significados, incluso con alusión a viejos dioses precristianos: en cualquier caso, es evidente que en estos *plays* estamos en los umbrales de la comedia inglesa. Pues el

tipo de Mak, el pastor bribón, ayudado por su mujer Gyll, inaugura una nueva razón escénica que se desprende ya de la ocasión navideña para adquirir vida propia: es el precedente de los graciosos, los picaros y los *clowns* de Shakespeare.

Mayor unidad de tono, con profundos y sobrios aciertos a veces, tienen los *plays* de la Pasión, donde el realismo incluye también las figuras y hechos centrales del «misterio». Por ejemplo, en uno de los autos del ciclo de York, vemos que el levantamiento de la cruz de Jesucristo se realiza fatigosamente entre cuatro soldados, que gritan de este modo:

1.er SOLDADO: *We loo!* 4.° soldado: *A litill more*. 2.° SOLDADO: *Holde thanne!* 1,er SOLDADO: *Howe nowe!* 2.° SOLDADO: *The verste is paste*. 3.er SOLDADO: *He weyes o wickid weght*... 4.° SOLDADO: *He made us stande as stones, — so boustous was he for to bere*. [«1.° ¡Vamos! 4.° Un poco más. 2.° ¡Agarra! 1.° ¡Cómo! 2.° Ha pasado lo peor. 3.° Pesa condenadamente... 4.° Nos ha dejado como piedras, — tan pesado era de sostener...»].

El siglo XVI esquematizará este legado dramático en las *moralities,* e introducirá los *Interludes,* hasta que, en su último veintenio, florezca el teatro que tendrá en su cúspide a Shakespeare.

HERENCIA DE LA PROSA MEDIEVAL EN EL RENACIMIENTO INGLÉS

La Edad Media inglesa deja una escasa herencia en el terreno de la prosa, muy inferior a la de los otros géneros mencionados. Para temas serios, era frecuente el uso del latín, y fue muy grande el mérito del humanista Tomás Moro (**véase pág. 456**) al aplicar con dignidad literaria su propia lengua a temas de reflexión moral e invención. Hay poco más que recordar sino algunas obras de carácter religioso muy concreto, como *The repressor of overmuch blaming the clergy (El represor de la excesiva murmuración contra el clero,* 1455) de Reginald Pecock, inserta en polémicas contra herejes, o como un opúsculo político de Sir John Fortescue (1394-1476?), que normalmente usaba el latín; o, mejor aún,

algunos escritos por señoras *(dame* Julian of Norwich, hoy tan ensalzada por Thomas Merton, y Margery Kempe of Lynn), con carácter de apuntes religiosos, o, mejor aún, el epistolario de la familia Paston, que sin ninguna intención literaria ni demasiada brillantez de resultado expresivo, tiene el mérito de representar la vida inglesa de 1422 a 1509, dándonos en medio la imagen de uno de los señores Paston, que lee a Chaucer devotamente y manda copiar sus obras, mientras alrededor la casa familiar se arruina. Caso aparte es el de William Caxton (1421-1491), más conocido como el primer impresor inglés, que por imperativos de su propio oficio se planteó muy seriamente el problema de la anarquía lingüística reinante: sólo en la poesía había acuerdo relativo en tomo al *King's English*. Caxton, meritoriamente, pero, como era de temer, fracasando en el valor literario de sus resultados, se dedica a traducir y adaptar, al mismo tiempo que a imprimir. Su prosa es abigarrada y heterogénea, como un cajón de sastre donde se pasa de las formas más cultas a las más populares, llegando a veces a repetir una misma palabra en su forma sajona y normanda, para tener la seguridad de ser entendido por el lector. Pero hay algún traductor más afortunado que introduce la novelística caballeresca, Thomas Malory (**véase pág. 418**).

La herencia de la Edad Media inglesa en el terreno de la prosa se resume en un esfuerzo por abarcar literariamente todo el horizonte posible de la experiencia haciéndolo entrar en una homogeneidad idiomática, y superando la dualidad franco-sajona del origen de la lengua inglesa. Este esfuerzo crítico acabará por producir complacencia en el hecho mismo de pasar revista al lenguaje: la prosa elisabetiana parecerá extasiada en su mismo ejercicio, en la comprobación de que se tiene un idioma para decir todo lo que hay alrededor.

Plenitud del Renacimiento en Portugal, Francia y España

El renacimiento portugués : la poesía lírica

Ya tuvimos ocasión de anotar (**véase pág. 283**) que durante el siglo XIII la poesía lírica gallegoportuguesa, principalmente en sus cantigas de amigo, constituye uno de los fenómenos más interesantes de las letras románicas medievales y que, vinculada a una vieja tradición hispánica que hoy podemos considerar con seguridad gracias al hallazgo de las *jarchas,* ofrece una rica serie de composiciones de intacta belleza y de peculiarísimo estilo. No obstante, poco después de la muerte del rey don Dionisio de Portugal (en 1325) desaparecen los príncipes protectores de las letras, como lo fue su abuelo Alfonso el Sabio, y la poesía gallegoportuguesa, que tenía una evidente base en la corte y en los palacios, inicia una rápida decadencia que la depaupera y la mantiene en cierto estancamiento en comparación con las demás líricas románicas que, excepto la provenzal, siguen un camino progresivo que les llevará al Renacimiento. Castilla, mientras tanto, como ya vimos (pág. 399), se independiza líricamente de Portugal, al paso que ingenios portugueses empiezan a cultivar el castellano. Portugal, mientras tanto, se convierte en un país activo, con un comercio y una marina florecientes, y la imaginación busca sus horizontes en la prosa y en los relatos maravillosos: en novelas bretonas, y en crónicas, donde nunca se sabe qué es más sorprendente, si la verdad o la fantasía.

En los cancioneros castellanos, principalmente el de Baena, se hallan algunas poesías en gallegoportugués que son preciosas para llenar la laguna que antes señalábamos, y ya hemos hecho mención de la obra en gallego de Villasandino y de la nostálgica y sentimental historia de Macías. En 1516 Garcia de Resende publica un *Cancioneiro Geral,* donde se recogen poesías castellanas y portuguesas, de tipo cortesano, a veces frías y secas, a veces ingeniosas y reducidas a mero discreteo galante. No obstante, se mantienen en estas composiciones las notas tristes y nostálgicas de la primitiva lírica gallegoportuguesa, revestidas de conceptos cultos y alguna vez alambicados. Diogo Brandão, Diogo Lopes d'Azevedo, João Roiz de Castelo-Branco y otros, entre los que se cuenta el propio compilador García de Resende, logran algunos momentos felices en espera de que el Renacimiento italiano, que levemente apunta en algunas poesías del *Cancioneiro Geral,* remoce y vivifique la lírica portuguesa.

Francisco Sá de Miranda (1481-1558) representa para la literatura portuguesa lo que Boscán para la castellana y el grupo de La Pléiade para la francesa, o sea la incorporación consciente de la poesía renacentista. Con él entran en Portugal los metros largos y las combinaciones estróficas italianas, sustituyendo la antigua versificación medieval de cancioneros. Los viajes de Sá de Miranda por Italia le pusieron en contacto con los grandes escritores de su tiempo y le hicieron asimilar perfectamente el Renacimiento. Cultivador de la poesía castellana casi con la misma asiduidad que la portuguesa, ocupa en ambas literaturas el lugar de un petrarquista discreto, elegante, dueño de hábiles recursos poéticos, pero que se resiente todavía por la novedad y por el atrevimiento de sus innovaciones. Si bien en este aspecto es a veces superior a Boscán, siempre queda muy por debajo de Garcilaso de la Vega. El mundo poético de Petrarca brindó a Sá de Miranda una serie de elementos artísticos que supo combinar con gracia y discreción, y su relación personal con excelentes poetas italianos

(conoció a Bembo, a Sannazaro, a Ariosto, a Vittoria Colonna) le hizo familiarizarse con las modas literarias más de su tiempo. Cuando en 1526 estuvo en Castilla conoció seguramente a Boscán y a Garcilaso, y en este aspecto hay que advertir que-se ha demostrado no ser cierto que una de las damas cantadas por el poeta portugués fuera Isabel Freire, celebrada por el toledano. En España debió de conocer Sá de Miranda la poesía de Ausías March, que le sugirió versos de desgarradora expresión y símiles atrevidos. En él se inspira en el soneto castellano que empieza con el verso *Amor tirando va por cielo y tierra* y en otros pasajes. También en la poesía tradicional en versos cortos, canciones y villancicos, Sá de Miranda logra momentos de verdadero acierto, y glosa con gracia cantigas de Jorge Manrique. Lo viejo y lo nuevo, pues, confluyen en el poeta portugués, capaz de componer una curiosa canción sobre el tema de Amor y Psique, tal como aparece en Apuleyo, y de escribir una égloga de forma renacentista, al estilo de Garcilaso, pero en la que los pastores hablan rústicamente y se llaman Pelayo, Sancho, Rodrigo, Bras, y las pastoras Toribia, Pascuala, Perona… Se trata de la *Egloga do Basto,* destinada a celebrar el primer aniversario de la muerte de Garcilaso. La melancolía del tiempo huidizo y del envejecer está magníficamente recogida en este tan personal soneto de Sá:

O sol é grande, caem co'a calma as aves
do tempo en tal sazão, que soe ser fria;
esta água que d'alto cai acordar-m'ia
do sono não, mas de cuidados graves.
Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,
qual é tal coração qu'em vós confia?
Passam os tempos val dia trás dia,
incertos muito mais que ao vento as naves.
Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas aguas, vi tanta verdura,

as aves todas cantavam d'amores.
Tudo é sêco e mudo; e, de mestura,
también mudando-m'eu fiz doutras cores:
e tudo o mais renova, isto é sem cura!

[«Grande es el sol, las aves caen con la calma en aquella sazón del tiempo que suele ser fría; esta agua que cae del cielo no me despertaría del sueño, sino de graves cuidados. ¡Oh, cosas, todas vanas, todas mudables! ¿Cuál es el corazón que en vos se fía? Los tiempos pasan yendo día tras día mucho más inciertos que las naves al viento. Yo vi aquí sombras, vi flores, vi tantas aguas, vi tanto verdor: todas las aves cantaban de amores. Todo está seco y mudo, y de tristeza también yo me fui mudando en otros colores, y todo lo demás se renueva: ¡no tiene cura!»]

Impresionante es también aquel soneto castellano de Sá de Miranda que empieza:

Yo no la entiendo bien, mas esta fuente
habla conmigo…

Consecuencia de la actitud clasicista de Sá de Miranda es su teatro, en prosa y de imitación latina, representado por *Os estrangeiros* y *Os Vilhalpandos*.

En la obra de Antonio Ferreira (1528-1569) el petrarquismo se intensifica y la posición humanística, afiligranada y profunda, llega a una mayor madurez. Sus sonetos están llenos de pasión y de artificios estilísticos, y en ellos es tal el influjo de Petrarca que a veces parecen meras traducciones; sus odas alcanzan cierto sabor horaciano, y sus églogas son de clara inspiración virgiliana. Con su libro de epigramas cultiva la agudeza poética y demuestra una vez más hasta qué punto le son familiares los poetas griegos y latinos.

Antonio Ferreira es autor de una notabilísima tragedia en verso, *Castro,* en la que ciñéndose a los cánones de la dramática griega y a los de la senequista, trata un tema profundamente portu-

gués y de grandes posibilidades escénicas: los amores de don Pedro de Portugal y doña Inés de Castro, asunto que más adelante desarrollará, dentro de la variada agilidad del teatro castellano, Luis Vélez de Guevara en *Reinar después de morir.* La tragedia de Ferreira sacrifica la acción a la poesía y a los análisis de los estados de ánimo, y mantiene una grave dignidad en sus largos versos sin rima, que recuerdan la métrica latina. No es exagerado afirmar que la tragedia *Castro* constituye uno de los mayores aciertos del teatro del Renacimiento, pues Ferreira supo presentar un grave problema —la pasión desenfrenada frente a la fría razón de estado—, en un episodio histórico real y conocido y dentro de las normas de la dramática clásica.

La prosa portuguesa renacentista

El sentimiento de la naturaleza, una de las adquisiciones que se suelen atribuir al Renacimiento, aparece en la literatura portuguesa con toda su intensidad y con notas peculiarísimas en la obra de Bernardina Ribeiro (1482-1552), de quien se tienen noticias algo contradictorias, pero que se sabe que vivió en Italia y que tuvo estrecha amistad con Sá de Miranda. Lo nuevo se funde en él maravillosamente con la más pura tradición nostálgica portuguesa, como revela su novela, publicada en Ferrara en 1554, que se suele denominar *Menina e moça* (o sea *Niña y moza,* ya que el relato se inicia con las palabras *Menina e moça me levaram de casa de minha may para muyto lonje* [«Niña y moza se me llevaron muy lejos de casa de mi madre»]), y que en ediciones posteriores recibe el significativo título de *Saudades*. Trátase de un relato vago, profundamente melancólico y cargado de una suave y dulce tristeza en el que una doncella va consignando sus impresiones y cuitas en primera persona. Este carácter de diario íntimo femenino da a *Menina e moça* un extraordinario valor emotivo, pues en él resuenan con frecuencia los ecos de aquellas voces de muchachas enamoradas que ya conocemos de las cantigas de amigo. Son, pues, un mundo y un estilo totalmente distintos de la *Fiam-*

metta. De ahí el carácter afectivo y a veces quebradizo de *Menina e moça,* obra escrita, según manifestación expresa, para ser leída por los tristes y por los apesadumbrados por el amor. La melancolía, los suspiros, las lágrimas y las cuitas cargan insistentemente la atmósfera de esta narración, situada en un escenario de tipo pastoril pero con notas que revelan observación concreta de la naturaleza, como la descripción de las costas portuguesas. Muy significativo es aquel pasaje del principio en el que se describe una turbadora muerte de un ruiseñor:

… estando eu assi cuidando, sobre hum verde ramo que por cima da ágoa se estendia se veo apousentar hun roisinol, e començou tam docemente cantar que de todo me levou após si ho meu sentido de ouvir; e elle cada vez crecía mais etn seus queixumes cada ora parescia que como cansado quería acabar, se nam quando tomava como que comengaba entam a triste da avezinha que estandose asi quixando nã sei como cayo morta sobre a ágoa, e caindo por entre as ramas militas folhas cairam também com ella… [«… estando yo así meditando, sobre una verde rama que por encima del agua se extendía se fue a posar un ruiseñor y comenzó a cantar tan dulcemente que llevó detrás de sí todo mi sentido de oír, y él aumentaba sus quejas y cada vez parecía que, cansado, quería acabarlas, pero las volvía a empezar, hasta que la triste avecilla, quejándose de esta suerte, no sé cómo cayó muerta sobre el agua, y al caer por entre las ramas muchas hojas cayeron también con ella…»]

La narración de la protagonista de *Menina e moça* se interrumpe repetidas veces para dejar lugar a los relatos de una dueña que intercala episodios de tipo caballeresco, que dan movimiento y acción a la obra, que, por otra parte, se desarrolla en un ambiente idílico. De esta suerte el escenario es pastoril y la peripecia caballeresca, feliz conjunción que da a la obra de Bernardim Ribeiro un tono y un estilo únicos. Añádase a esto que *Menina e moça* es una novela en cierto modo de clave, ya que los nombres de sus personajes son anagramas de personas reales, empezando por el

propio autor, que disfraza al suyo de Bernardim con los de Bimnarder y Narbindel, lo que supone cierto verismo en la amorosa ficción. Los aciertos en el análisis psicológico y en la experiencia moral se acompañan de la constante sugestión de la naturaleza, que interviene eficazmente en la acción de esta nostálgica y sentimental novela, híbrida de medievalismo y de Renacimiento, profundamente portuguesa, y cuyos mejores frutos recogerá la novela pastoril castellana, inaugurada por el portugués Jorge de Montemayor (**véase pág. 707**). Junto con *Menina e moça* se publicó una bellísima égloga pastoril en verso corto, titulada *Crisfal,* que se suele atribuir a Cristóvam Falção, pero que hay quien sospecha que su autor pudiera ser el propio Bernardim Ribeiro.

La historiografía portuguesa cuenta, durante el siglo XVI, con figuras de gran relieve literario. Con João de Barros (1496-1570) desaparece el cronista de un reinado o de un hecho particular, de tipo medieval, para aparecer el historiador de estilo renacentista, de grandes ambiciones y de alta concepción que sigue las huellas de los clásicos, principalmente de Tito Livio. Quiso dar cabida en su obra a toda la empresa exterior de Portugal, y si bien no llegó a publicar la magna obra que concibió, sus *Décadas* o *Asia* constituyen un brillante ejemplo de historia humanística. João de Barros es autor, también, de un libro de caballerías titulado *Chrónica do emperador Clarimundo,* en prosa y en verso, algunos de cuyos episodios transcurren en España.

Un verdadero humanista fue Damião de Góis (1502-1574), viajero por gran parte de Europa y amigo de Erasmo. Su gran cultura, su perspicacia crítica y su inteligencia en la concatenación lógica de los hechos, que narra y estructura en un clásico estilo, se revelan en sus dos grandes obras, la *Chrónica de don Manuel* y la *Chrónica do principe don João*. Fernão Lopes de Castanheda escribió una interesante y pormenorizada *Historia do descubrimiento e conquista da India pelos portugueses;* Gaspar Correia las *Lendas da India,* de escaso mérito literario pero de gran curiosidad.

Merece especial mención la *Peregrinação* de Femáo Mendes Pinto (1509-1583), quien relata sus aventuras marineras, verdaderamente dignas de ser consignadas por escrito pues, según confiesa, fue «trece veces cautivo y diecisiete vendido en las partes de India, Etiopía, Arabia Feliz, China, Tartaria, Madagascar, Sumatra y muchas otras provincias de aquel oriental archipiélago de los confines de Asia». Como puede imaginarse, esta obra es un prodigio en cuanto se relatan en ella hechos maravillosos, casos extraños, costumbres sorprendentes, paisajes exóticos y situaciones peligrosas, todo ello narrado en un estilo pintoresco y vivaz que justifica que fuera pronto traducida a diversos idiomas. Tan inverosímil pareció que se inventó el chiste: *Femáo Mentes? Minto* [«Femando ¿mientes? Miento.»]

Las extraordinarias navegaciones de los portugueses en los siglos XVI y XVII, estímulo primero y decisivo de *Los lusíadas* de Camoens, motivaron la aparición de pliegos impresos de las relaciones, escritas a veces por gente sencilla y poco letrada, en las que se narraban sin pretensiones, pero con fidelidad y gran fuerza emotiva, naufragios y penosas expediciones por las tierras más alejadas. Era un tipo de literatura que gustaba al pueblo, que leía estas relaciones con curiosidad, interés y admiración, y en el siglo XVIII se reunieron varias de ellas en dos volúmenes bajo el expresivo título de *História tragicomarítima*. En estas relaciones hallamos algo así como el más auténtico precedente del reportaje periodístico moderno, y su lectura es todavía altamente emotiva.

Curiosa es la personalidad de Manuel de Sousa Coutinho (frei Luis de Sousa), hombre de vida aventurera (1555-1632). Fue cautivo en Argel, donde conoció a Cervantes, el cual en el libro primero de *Los trabajos de Persiles y Sigismundo* narró unos desgraciados amores suyos, en los que tal vez hay un fondo de verdad. Vuelto a la patria, casó con doña Madalena de Vilhena, viuda de don Juan de Portugal, muerto en la batalla de Alcazarquivir; y la tradición supone que, años después, reaparezca el primer marido

en hábitos de mendigo, lo que dio el tema a Almeida Garret para su drama romántico *Frei Luis de Sousa*. Lo cierto es que en 1613 el matrimonio, por mutuo consenso, abandonó la vida seglar y cada uno de ellos ingresó en un convento. La principal obra de Manuel de Sousa Coutinho son los anales del reinado de Juan III, escritos con gran propiedad y en los que la narración de batallas y expediciones africanas recuerdan la vida militar del autor. Su serena y artificiosa prosa hacen de él uno de los más notables escritores portugueses.

La literatura sacra y moral tiene en el quinientos portugués algunos cultivadores de gran mérito. Frei Héitor Pinto escribió una *Imagem de vida crista ordenada por diálogos,* cuya elevación de contenido corresponde a la gran belleza de su prosa, adornada con brillantes imágenes y metáforas. El judío Samuel Usque muestra su espíritu profundamente religioso y lamenta la persecución de su pueblo en la interesante obra *Consolagam as tribulaçoens de Israel* (1553). Frei Tomé de Jesús, cautivo después de la batalla de Alcazarquivir, escribió un magnífico libro ascético, *Trabalhos de Jesús,* de una intensidad admirable, mantenida por la desgracia en que estaba sumido.

Camoens

Luis Vaz de Camoens (Camões), el gran genio de las letras portuguesas, nació probablemente en Lisboa hacia el año 1524; estudió con toda seguridad en la Universidad de Coimbra, hasta que en 1542 lo hallamos de nuevo en la capital lusitana frecuentando la corte de don Juan III. Allí se inicia la labor lírica del que, andando el tiempo, será el mayor de los poetas portugueses. Galantea en sus rimas a doña Francisca de Aragón, musa y belleza oficial de la corte; pero el amor más auténtico y más profundo del poeta es una dama cuyo nombre esconde bajo el de Nathercia —que parece un sencillo anagrama de Catherina—, la cual, según algunos comentaristas, pudo ser doña Catalina de Atayde, aunque no ha faltado quien, modernamente, llegara a

sospechar que se trataba de la infanta doña María, hija de don Manuel I, lo que dista mucho de ser aceptable. Caído en desgracia en 1546, tal vez por ciertas alusiones al amor del rey don Juan III por su madrastra, entrevistas en su *Auto del rey Seleuco,* Camoens se vio forzado a salir de la corte, y al año siguiente partió para Ceuta, donde formó parte de la guarnición militar de la plaza. Allí, en una acción de poca importancia contra los cabileños, el poeta perdió su ojo derecho. De nuevo en Lisboa, en 1552 hiere, en una reyerta, a Gaspar Borges Côrte Real, a consecuencia de lo cual es encarcelado. El 7 de marzo de 1553 el Rey le otorga el perdón a condición de que parta inmediatamente a servir en la India, y a fines del mismo mes, después de despedirse de su amada Isabel de Tavares —tan pronto celebrada como difamada por el poeta—, Camoens se embarca para las Indias Orientales en la nave «Sao Bento». Después de una tempestuosa travesía llega a Goa; a fines de noviembre de 1553 toma parte en una expedición contra el raja de Chembé, al año siguiente en otra que le lleva hasta el golfo Pérsico, y en 1555 lucha en el estrecho de Malaca. Este mismo año estrenó en Goa su auto *Filodemo* para realzar las fiestas hechas en honor del gobernador Francisco Barreto. En esta época tiene amores con una esclava llamada Bárbara, sobre la que quedan alusiones en algunas de sus poesías, y tuvo relación con la aventurera Grácia de Moráis. En 1556 intervino en una expedición contra los sublevados de las Molucas, y dos años después se hallaba en Macao desempeñando el cargo de proveedor de los difuntos y ausentes. Por entonces cabe colocar sus amores con Dinamene, trágicamente ahogada en los mares de China, y a quien parece que dedicó este impresionante soneto:

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida, descontente,
repousa lá no Céu eternamente
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memoria desta vida se consente,
não te esquejas d'aquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.
E si vires que pode merecer-te
alguma coisa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te,
roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te
quão cedo de meus olhos te levou.

[«Alma mía gentil que te marchaste tan pronto de esta vida, descontenta, reposa allá en el cielo eternamente y viva yo acá en la tierra siempre triste. Si allá, en el etéreo asiento al que subiste, se consiente memoria de esta vida, no te olvides de aquel amor ardiente que tan puro viste en mis ojos. Y si vieres que en algo podría aprovecharte el dolor que me quedó de la amargura de perderte sin remedio, pide a Dios, que tus años acortó, que tan presto de aquí me lleve a verte cuanto prestamente de mis ojos te quitó.»] El punto de partida de este soneto parece ser otro de Petrarca *(Anima bella, da quel nodo sciolta),* pero Camoens, al morir Dinamene (según algunos se refiere a la muerte de doña Catalina de Atayde), ha personificado y reelaborado la idea en una nueva concepción platonicocristiana.

Acusado de prevaricación, Camoens fue enviado a Goa para descargarse. Durante este viaje su nave naufragó en las costas de Camboya (1559), y el poeta pudo salvar milagrosamente el manuscrito de su obra cumbre, *Los lusíadas.* Se ignora el resultado del proceso y el tiempo que Camoens permaneció encarcelado en Goa. En 1570 regresó a Lisboa, donde, al año siguiente, se le concedió permiso para publicar *Los lusíadas,* que se editaron en 1572. Su vida transcurrió oscuramente en la capital portuguesa hasta su muerte, el 10 de junio de 1580. Pero no todo el mundo

había olvidado al poeta. Al año siguiente, al entrar en Lisboa Felipe II de Castilla, I de Portugal, quiso conocer al autor de *Los lusíadas y* expresó su vivo dolor al saber que ya había muerto.

Era preciso ofrecer este esquema biográfico de Camoens. Hay en su vida reyertas, luchas, naufragios, encarcelamientos y toda suerte de azares; conoce la universidad y la corte, pero también las más exóticas y lejanas tierras; tiene amores con damas encumbradas y con esclavas, que le son incentivos literarios, y en sus versos se transparenta ora el paisaje lusitano ora el de tierras orientales. Vida intensa y zarandeada, que le lleva a conocer países que nunca hasta entonces había transfigurado literariamente ningún hombre de nuestra cultura y a estrenar piezas de teatro en lengua romance en ciudades del área de la vieja literatura sánscrita.

El teatro de Camoens, del que sólo tres obras han llegado hasta nosotros, es en cierta manera una continuación del de Gil Vicente, en cuya línea dramática permanece el gran poeta. El elemento tradicional de los autos, expresado en un lenguaje vivaz y popular, en el uso del verso octosilábico y en la intercalación de canciones, romances y decires, se une a una temática de tipo clásico, fruto de las frecuentes representaciones dramáticas universitarias y al tono novelesco y sentimental de los libros de caballerías.

En el auto de los *Anfitriones (Enfatrioes)* Camoens verifica una personal adaptación de la comedia de Plauto y logra intensificar lo humorístico de la situación de los personajes, los cuales tienen un simpático carácter contemporáneo y popular. *El rey Seleuco* tiene mayores alcances, y, tal vez, como creyeron ver algunos, cierta intención política. En el *Filodemo* escenifica una especie de complicada novela de aventuras con cambios bruscos de acción y de tiempo y denota cierto influjo de *La Celestina*. Téngase en cuenta que el teatro de Camoens, escrito fundamentalmente en

portugués, presenta escenas en castellano y personajes que hablan en esta lengua.

Camoens es seguramente el mayor lírico de lengua portuguesa. Fiel a la poesía tradicional y a las modas cortesanas del cancionero de Resende, Camoens tiene gran parte de su producción lírica en verso corto y en estilo antiguo. Viejas cancioncillas, villancicos, motes y refranes populares hallan entrada en estos elegantes pasatiempos poéticos, en los que a veces sorprendemos auténtica emoción. El buen gusto de un Gil Vicente o de un Lope de Vega le hace dar con temas populares llenos de gracia y no exentos de ingeniosidades y de malicia. Glosa cancioncillas encantadoras, como:

Menina dos olhos verdes,
porque me não vêdes?
Verdes são os campos,
de cór de limão;
assim sao os olhos
do meu coração.
Sois formosa e tudo tendes,
senão que tendes os olhos verdes.
Falso cavaleiro ingrato.
enganais-me:
vos dizeis que vos eu mato.
e vós matais-me.
Descalza vai pela neve:
assim faz quem Amor serve.
Ferro fogo, frio e calma,
todo o mundo acabarão,
mas nunca vos tirarão,
alma minha, da minha alma!
Vi chorar uns claros olhos

quando dêles me partia.
¡Oh, que mágoa! ¡Oh, que alegria!

Dentro de esta tónica, uno de los mayores aciertos de Camoens está en una famosa canción que escribió en castellano:

Irme quiero, madre,
a aquella galera,
con el marinero
a ser marinera.
.....
Decid, ondas, ¿cuándo
vistes vos doncella,
siendo tierna y bella,
andar navegando?
Mas, ¿qué no se espera
d'aquel niño fiero?
Vea yo quien quiero,
sea marinera.

Con el nombre y apellido de Gracia de Moráis escribe este mote, quintaesenciado madrigal:

Olhos en que estão mil flores
e con tanta graça olhais,
que parece que os Amores
moram onde vós moráis.

En las cancioncillas de Camoens, muchas veces tomadas directamente de la poesía popular, revive el gran fondo poético de las cantigas de amigo, pues no raramente están puestas en boca de doncellas enamoradas. Ya se ha visto que el tema de los ojos verdes, de vieja tradición gallegoportuguesa, halla en Camoens un delicado glosador. Por otro lado, los juegos de ingenio de los cuatrocentistas castellanos y el tono elegiaco y profundo de Jorge Manrique se mezclan con el estilo tradicional.

En su poesía renacentista Camoens es, fundamentalmente, un discípulo de Petrarca; en ello no hace más que seguir los pasos de Sá de Miranda y de Antonio Ferreira, Pero el petrarquismo de Camoens, como el de Garcilaso, a veces sólo es un disfraz o un tributo a la moda dominante: roto el artificio externo se nos ofrece el poda de personalidad propia, desligado del tópico y del lugar común y que sabe hacer perdurable un trance de su vida. La nostálgica tristeza portuguesa adquiere en el una rica y elegantísima ornamentación y se pierde en el culto laberinto de las paradojas y de los juegos retóricos renacentistas, pero todo ello con un carácter tan individual e inconfundible que parece responder a una sinceridad auténtica. Imágenes tomadas de la navegación, de la guerra, de naufragios y de visiones de paisajes exóticos *(Na ribeira do Eufrates assentado…),* dan a la lírica renacentista de Camoens, principalmente a sus perfectos sonetos, un tono y un estilo nuevos en la poesía europea. En sus églogas, sus odas y sus elegías perdura el tono nostálgico y la amargura del poeta, adornados siempre con la retórica renacentista y repitiendo ecos de Horacio, Virgilio, Ausías March y Garcilaso. El amor y las penalidades del navegante y guerrero, agravado todo ello con la ausencia de la patria y las tragedias de orden particular, dan a la lírica de Camoens momentos de singular acierto, como en estos impresionantes versos:

Aquí, nesta remota, áspera e dura
parte do mondo, quis que a vida breve
também de si deixasse un breve espaço,
por que ficasse a vida
per o mundo em pedaços repartida.

[«Aquí en esta remota, áspera y dura parte del mundo, quiso *(mi ventura)* que la vida breve también dejase de sí un breve espacio para que quedase la vida por el mundo en pedazos repartida.»]

Los lusíadas (Os Lusíadas), poema épico renacentista en diez cantos, escrito en octavas reales, es la obra cumbre de la literatura portuguesa y una de las creaciones más considerables de la literatura europea. Su título, «los lusíadas», significa sencillamente «los portugueses», y es un vocablo erudito creado por los humanistas del siglo XVI, de acuerdo con ciertas ideas mitológicas sobre los orígenes de Lusitania, cuya fundación era atribuida a Luso, compañero según unos, hijo según otros, de Baco. La palabra, mal entendida, fue transformada hasta tal punto que se llegó a llamar al poema «las lusíadas» o «la lusíada», en contradicción con el pensamiento de Camoens que, según manifiesta en las primeras estrofas del poema, quiere cantar la gloria y hazañas de aquellos portugueses que llegaron por vez primera a las Indias Orientales.

El asunto de *Los lusíadas* es, fundamentalmente, la narración poética del viaje de Vasco da Gama, quien, a impulsos del rey don Manuel el Afortunado, doblando el cabo de las Tormentas —hoy de Buena Esperanza— llegó a Calicut, en la India, en el año 1498. Pero al propio tiempo, gracias a hábiles digresiones, a interpolaciones en forma de relatos, de sueños y de profecías, recursos consagrados por la técnica de la epopeya clásica y admitidos por la renacentista, *Los lusíadas* desarrolla los más gloriosos episodios de la historia de Portugal, desde sus míticos orígenes hasta los tiempos del poeta.

No hay duda de que *Los lusíadas* deben mucho a la epopeya clásica y a la italiana. De la primera imita infinidad de recursos, entre ellos el de iniciar la acción *in medias res,* como la *Eneida,* y toda la máquina mitológica; de la segunda, la octava real e infinidad de recursos estilísticos. Los rasgos esenciales del poema portugués se advierten si lo comparamos con otras obras contemporáneas del mismo carácter, como son *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *La Francíada* de Pierre de Ronsard, impresas las tres entre 1569 y 1572. Se trata, evidentemente, de tres ma-

nifestaciones de la épica renacentista que, aunque muy diversas entre sí, pertenecen al mismo tipo de epopeya que no olvida los modelos latinos clásicos y el *África* de Petrarca y en cierto modo se aparta de la corriente abierta por los *Orlandos* de Boiardo y de Ariosto. En *Los lusíadas* tiene amplia cabida el elemento mitológico, de origen virgiliano, pero no es básico ni general. Se trata de un mundo artificioso, y hasta artificial, que se superpone a un relato histórico y veraz, y aunque hay cierta vinculación entre ambos elementos, tienen una vida y un ritmo propios, algo así como los dos mundos que figuran arriba y abajo del «Entierro del Señor de Orgaz» de El Greco. Pero hay algo sumamente capital: la biografía de Camoens, comparada con la de Ronsard, y las maravillosas navegaciones de los portugueses del siglo XVI, comparadas con la desunión y luchas intestinas armadas e ideológicas de la Francia de aquella época. *La Francíada* es un fracaso por su fundamental falsedad; *Los lusíadas* y *La Araucana,* en cambio, son dos aciertos por responder a una realidad histórica y transparentar un espíritu heroico y aventurero totalmente real y situarse en un exotismo en el que vivieron intensamente los poetas que compusieron los dos poemas. No olvidemos que tanto Camoens como Ercilla realizaron unos viajes, y participaron en unas luchas y se sumieron en unas extraordinarias aventuras que no tan sólo jamás vivió Virgilio sino que incluso superaron las andanzas y trances por los que pasaron los míticos Ulises o Eneas. Camoens narra en *Los lusíadas* un viaje histórico, efectuado un siglo antes por hombres de su país, de su raza y de su lengua, por tierras que él visitó y conoció y por las que tuvo que luchar y exponerse a penosas navegaciones, en las que no faltaron tormentas y naufragios. Ercilla narra trances heroicos, expediciones y guerras en las que él participó personalmente. Curiosamente, pues, deja de ser la epopeya, en el escritor portugués y en el castellano, un género objetivo y desligado de la experiencia vital; y lo que sorprende más todavía es que, al hacerse inmedia-

ta y subjetiva, adquiere unos valores de ensueño y de fantasía que parecen trasponer la realidad y la verosimilitud. Ercilla y Camoens tuvieron plena conciencia de la

materia que manejaban y hay una evidente sinceridad en ellos cuando se confiesan enanos ante los gigantescos acontecimientos que relatan. El autor de *La Araucana* bien se cuida de decirnos que su obra «es relación sin corromper, sacada de la verdad, cortada a su medida» y se permite escandalizarse ante ciertos anacronismos de la *Eneida*. Ercilla está en la línea de Lucano; Camoens, en cambio, en la de Virgilio, y aun así, si bien da entrada al elemento mitológico en su poema, no deja de repetir que se halla convencido de que su tema es más alto y más verdadero que el de la *Eneida,* pues canta:

aquele ilustre Gama
que para si de Eneas toma a fama.

Sabe también Camoens que las hazañas narradas en *Los lusíadas* son infinitamente más veraces y más sorprendentes que todo lo escrito por Pulci, Boiardo y Ariosto:

Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,
fantásticas, fingidas, mentirosas,
louvar os vossos, como nas estranhas
musas, de engrandecer-se desejosas:
as verdadeiras vossas são tamanhas
que exedem as sonhadas, fabulosas,
que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro
e Orlando, inda que fôra verdadeiro.

[«Oíd —dice Camoens al rey de Portugal— y no veréis alabar a los vuestros de vanas hazañas, fantásticas, fingidas y mentirosas, como en las musas extrañas, deseosas de engrandecerse. Las hazañas de los vuestros son tales que exceden a las soñadas y fa-

bulosas, a las de Rodamonte y del vano Ruggiero y a las de Orlando, aunque fuera verdadero.»]

Claro está que la veracidad, en la epopeya, no es un mérito. El gran acierto de Camoens estriba en la fuerza poética con que el hecho real se expresa y se adorna. A Camoens el tema se le impone por fervor patriótico y por la constante sugestión de las tierras que visitó Vasco da Gama, en las cuales iba escribiendo el poema. Los cánones de la epopeya clásica se imponen con frecuencia en *Los lusíadas,* como por ejemplo en la descripción del orbe con sus reinos y provincias a cargo de la mitológica Tetis. Pero en este sentido Camoens se atreve a competir con Ovidio en uno de los pasajes más impresionantes del poema: en la fábula del gigante Adamastor convertido en Cabo de Buena Esperanza por el amor de la mencionada Tetis. Sus magníficas octavas, que parecen arrancadas de los más felices hexámetros de las *Metamorfosis,* constituyen uno de los momentos más bellos del poema y una de las más logradas manifestaciones de la poesía renacentista, porque en el episodio de Adamastor la fábula mitológica deja de ser un tópico poético de imitación clásica para alcanzar una eficacia propia, ya que para los navegantes portugueses el temeroso cabo de las Tormentas necesitaba una leyenda. Camoens la inventó y la adscribió a uno de los titanes, hijos de la Tierra, que se rebelaron contra Júpiter, y a pesar de la sumisión a la mitología que ello podría representar, el poeta insiste aquí también en una de las ideas dominantes de *Los lusíadas,* la de los «mares nunca de antes navegados», cuando hace decir a Adamastor, ya metamorfoseado en promontorio:

Eu sou aquele oculto e grande Cabo
a quem chamais vós outros Tormentório,
que nunca a Ptolomeu, Pompónio, Estrabo,
Plínio e quantos passaram fui notorio…

Es decir: los navegantes lusitanos han llegado a regiones desconocidas por los geógrafos y cosmógrafos de la antigüedad. Por esta razón, la mitología clásica de Camoens tiene siempre, aun en sus poesías líricas, un tinte exótico más o menos acusado y totalmente distinto de lo normal en los escritores renacentistas. Singular es, en efecto, ver a todo el Olimpo preocupado por hechos que ocurren entre Mozambique y Calicut, como es notable que en sus églogas y sonetos el poeta portugués nos hable tanto de las ninfas de Aganipe, como de las del Tajo o de las del Ganges: sólo las primeras eran realmente extrañas a Camoens.

Pero donde el clasicismo y exotismo llegan a una más perfecta y armoniosa unión es en el episodio de la Isla de los Amores, uno de los momentos culminantes de *Los lusíadas*. En pleno océano índico la diosa Venus, para premiar el esfuerzo de los rudos navegantes lusitanos, les depara en su ruta una maravillosa isla, poblada de toda suerte de pájaros y abundante en flores y frutos, en la que una serie de bien industriadas ninfas se ofrecen a los marineros, fingiendo en un principio que les oponen resistencia y huyendo como corzas perseguidas para acabar con una entrega llena de coquetería. Aquí la mitología se interfiere con la realidad y los papeles se trasmudan de tal suerte que se puede llegar a dudar si ellos son verdaderos sátiros capriformes y ellas auténticas zagalas dei Mondego. En el fondo también es de influencia clásica el episodio del viejo de Restelo, en el que se glosa el tema horaciano de la navegación como instrumento de codicia. Cuando la flota de Vasco da Gama se halla a punto de zarpar de Lisboa, después de narrar las despedidas de los marineros con sus familiares, Camoens hace levantar la voz de un viejo quien, con destempladas razones, llena de denuestos y de reproches a los navegantes. Sorprende hallar esta diatriba nada menos que en *Los lusíadas,* la epopeya marinera y navegante por excelencia y cuya explícita y última finalidad, patriótica y estética, es la de cantar las hazañas de los portugueses que surcaron mares nunca antes navegados.

Tal vez Camoens quiso encamar en el viejo de Restelo al «sentido común», o sea al peor enemigo de toda empresa heroica, arriesgada y aventuradamente peligrosa, para hacer resaltar de este modo la valentía de quienes se lanzaban a lo desconocido. De hecho, mientras habla el viejo de Restelo, a pesar de la prudencia de sus consejos y de la sensatez de sus afirmaciones, hay en los versos un desbordante y mal contenido desquiciamiento, que hace del discurso un *ex abrupto*. En cuanto el viejo acaba de perorar, la serenidad y la cordura vuelven a las octavas del poema:

Estas sentenças tais o velho honrado
vociferando estava, quando abrimos
as asas ao sereno e sossegado
vento, e do pôrto amado nos partimos.
E, como é já no mar costume usado,
a vela desfraldando, o céu ferimos,
dizendo: Boa viagem! Logo o vento
nos troncos fez o usado movimento.

[«Estas sentencias estaba vociferando el viejo honrado cuando abrimos las alas al viento sereno y sosegado y nos partimos del amado puerto. Y, como es costumbre en el mar, al desaferrar las velas, herimos el cielo diciendo: ¡Buen viaje! Luego el viento hizo en los mástiles el acostumbrado movimiento.»] Y sigue el poema con el ritmo cadencioso de balanceo de galera en bonanza que tan magistralmente sabe imprimir Camoens a sus octavas.

POESÍA FRANCESA: LA ESCUELA LIONESA

Entre la producción de Clément Marot (**véase pág. 459**) y la labor de la Pléiade aparece en la lírica francesa la llamada *école lyonnaise,* concepto sin duda exagerado, pues el grupo de escritores que lo constituyen no parece vinculado a un cenáculo preciso ni lanzaron nada parecido a un manifiesto que denotara conciencia de movimiento literario organizado. La denominación, no

obstante, es cómoda y expresiva, pues agrupa a tres poetas de consideración y centra en la ciudad de Lyon, rica, mercantil, constante editora de libros y verdadero puente entre Italia y Francia —la *Florence françoyse*—, unos afanes literarios renovadores que podemos resumir indicando que representan el triunfo definitivo del italianismo petrarquizante en la poesía francesa, la decisiva victoria de la lengua vulgar sobre el latín y una clara manifestación del feminismo literario. En efecto, dejando aparte el que podríamos considerar jefe de la escuela, Maurice Scève, hallamos en este grupo a elegantes escritoras lionesas: Pemette du Guillet, Clémence de Bourges, Jeanne Gaillarde, Sybille, Claudine y Jeanne Scève y, sobre todo, a Louise Labé.

Maurice Scève (nacido entre 1501 y 1502 y muerto no antes de 1560) fue un hombre de sólida formación humanística y del que se sabe que descubrió en Aviñón, en 1533, la tumba de la pretendida Laura de Petrarca, que triunfó en varias justas poéticas, incluso en Ferrara, que escribía versos en correcto latín y que tradujo al francés la novela castellana de Juan de Flores *Grimalte y Gradissa*. Renacentista en el sentido platónico, amante de la música y de la pintura, sus tres libros de versos, aunque muy distintos y de valor desigual, constituyen curiosas y notables experiencias de la lírica francesa en tiempos en que ésta no había caído en la avasalladora y esterilizadora dictadura de la razón y que la lengua aún conservaba la riqueza, colorido y precisión del francés medieval. Los procedimientos de los grandes retóricos aún persisten en su obra, pero el excelente buen gusto de Scève sabe extraer de ellos lo bueno y eficaz y apartar la hojarasca sin alma ni aliento. Una sensualidad discretamente frenada y un conmovido sentido de la hermosura corporal campean en sus *Blasones (Blasons),* cinco poemas dedicados a las bellezas del cuerpo femenino (a la frente, a las cejas, a las lágrimas, al suspiro y a la garganta), a veces fríos y conceptuosos, pero con harta frecuencia llenos de delicadeza y de acierto y siempre de señorial

dignidad. Repárese que, entre las bellezas corpóreas, Scève ha incluido las lágrimas y el suspiro y se advertirá que no todo es un plástico artificio. El libro capital de Maurice Scève es el titulado *Delia, objeto de más alta virtud (Délie, object de plus haulte vertu,* 1544), poema distribuido en estrofas de diez versos y dedicado a cantar platónicamente el amor por su discípula la poetisa Pernette du Guillet, y que se editó acompañado de emblemas que ilustraban el texto. Poema petrarquista, y en el que a veces se nota un oscuro simbolismo, abunda en hallazgos particulares, en rasgos del más singular acierto, claroscuros y antítesis que resaltan la incertidumbre del poeta, entre la esperanza y el dolor, pero profundamente platónico. Véase, como ejemplo, la sobriedad elegante y transparencia con que Scève expresa sus estados de ánimo:

Si tu t'enquiers porquoy sur mon tombeau
l'on auroit mis deux elementz contraires,
comme tu voys estre le feu el l'eau
entre elementz les deux plus adversaires,
je t'advertis qu'ilz sont tresnecessaires
pour te monstrer par signes evidentz,
que si en moy ont esté residentz
larmes et feu, bataille asprement rude,
qu'aprés ma mort encores, cy dedens
je pleure et ars pour ton ingratitude.

[«Si me preguntas por qué sobre mi tumba se pondrán dos elementos contrarios como ves que son el fuego y el agua, entre todos los demás enemigos, te advertiré que son necesarísimos para mostrarte por señales evidentes que si en mí han tenido residencia lágrimas y fuego, batalla ásperamente ruda, aún después de mi muerte aquí dentro lloro y ardo por tu ingratitud.»]

En *Delia* el lector sorprende, con harta frecuencia, versos que por sí solos tienen una potencia y dignidad admirables. Recorde-

mos sólo estos dos, realmente impresionantes:

Tu me seras la myrrhe incorruptible
contre les vers de ma mortalité…

[«Tú serás para mí la mirra incorruptible contra los gusanos de mi mortalidad.»]

En la égloga pastoril titulada *Saulsaye* (1547) Maurice Scève hace discutir a dos pastores sobre la vida urbana y la rural, dentro de la más pura tradición bucólica. Tiene pasajes llenos de resonancias campestres en los que revela un ideal sentido de la naturaleza. *Microcosmos (Microcosme,* publicado póstumamente en 1562) es una especie de síntesis bíblica y científica en la que se narra la historia del mundo desde la Creación hasta la muerte de Caín, un sueño de Adán, en el que se le revela la historia de la humanidad, y las enseñanzas que éste hace a su mujer Eva, en las que tienen cabida desde la astrología hasta la política. Es un sublime canto a las maravillas obradas por Dios y por el hombre como instrumento de Dios, de gran espiritualidad y en el que abundan los versos potentes y bien construidos.

De Maurice Scève estuvo enamorada platónicamente, y fue correspondida, como revela *Delia,* la poetisa Pemette du Guillet, muerta en 1520, cuando apenas contaba veinticinco años. Sus poesías se publicaron bajo el entemecedor título de *Rimas de la gentil y virtuosa señora Pernette du Guillet, lionesa (Rymes de gentille et vertueuse dame Pernette du Guillet, lyonnoise,* 1545). Se caracteriza por la graciosa musicalidad de sus versos, que distan mucho de ser profundos y perfectos, pero que encantan por su estilo familiar y llano con el que parece dialogar constantemente con el lector o con su enamorado:

Quand vous voyez que l'estincelle
du chaste Amour soubs mon essele
vient tous les jours a s'allumer,
ne me debvez vous bien aymer?

[«Cuando veis que la chispa del casto Amor llega a diario a inflamarse bajo mi axila, ¿no debéis amarme?»]

Pernette escribe de un modo deliciosamente mediocre, pues no es más que una dama que sabe hacer versos y que evita la pedantería y el profesionalismo literario. Narrativo y psicológico es el poema que intituló *Conde Claros de Adonis* y simbólica su alegoría *La noche (La Nuict),* pero la Pernette du Guillet capaz de decimos algo todavía es la enamorada de su maestro y adorador Maurice Scève, al cual pedía:

Preste moy done ton eloquent sçavoir
pour te louer ainsi que tu me loues…

[«Préstame, pues, tu elocuente saber para alabarte así como tú me alabas.»]

Figura capital de la llamada escuela lionesa es Louise Labé, la mejor poetisa francesa de todos los tiempos. Nació entre los años 1515 y 1524, hija de un cordelero de Lyon, y luego casó con otro del mismo oficio apellidado Perrin. *La Belle Cordière* fue llamaba por sus contemporáneos, y aún hoy se llama «prado de la Belle Cordière» una finca que tuvo en el campo, en Parcieu. Dominaba el latín, el italiano —lengua en que compuso alguna poesía— y tal vez el español, y su cultura clásica aparece bien patente en su *Disputa entre la Locura y el Amor (Débat de la Folie et l'Amour),* en prosa y al estilo de Luciano y de Erasmo. Mujer brillante en su vida social y literaria, que escandalizaba a determinados espíritus al vestirse de hombre, como Calvino que la llegó a llamar *plebeia meretrix,* se cree que vestida de guerrero tomó parte en 1542 en el asedio de la plaza española de Perpiñán, de donde viene que se la denominara *Capitaine Louys,* aunque tal vez ello se redujo a su intervención en unas justas celebradas en el propio Lyon. Amó al poeta Olivier de Magny, que la hizo sufrir con sus prolongadas ausencias, y tuvo amores con otros personajes. Murió en 1565. En 1555 había aparecido la primera edi-

ción de sus obras, que son veinticuatro sonetos y tres elegías. Su intimidad, apasionada y sensual, adornada con conceptos e imágenes clásicos y petrarquistas, que no dañan la sinceridad del sentimiento, se ofrece ante nosotros con una tensión constante y con impresionantes notas de feminidad. Tras describir sus torturas amorosas, cuando creemos que Louise va a incidir en tópicos de retórica renacentista o en repetidos ecos de Petrarca, el soneto se remonta y se vigoriza con rasgos conmovedores y personales:

Ô ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits;
ô lut pleintif, viole, archet et vois:
tant de flambeaus pour ardre une femmelle!

[«¡Oh sonrisa, frente, cabellos, brazos, manos y dedos; oh laúd quejumbroso, viola, arco y voz!: ¡cuántas llamas para que arda una mujer!»]

Los lloros, los suspiros y las tristes notas del laúd, melancólicamente tañido en momentos de ausencia y de desesperanza, alternan con la contemplación serena de los cielos, por donde va errando la «clara Venus» a la que la poetisa eleva su voz al apartar los ojos de su lecho bañado en lágrimas. Pero ni aun así halla reposo ni tranquilidad para su espíritu inquieto y ardiente, al cual se acomodan con innegable eficacia y verismo términos mil veces repetidos en poesía *(Je vis, je meurs, je me brule el me noye,* «Vivo y muero, ardo y me ahogo»). La voz dolorida por la ausencia, que asegura que el retorno del enamorado la hará más hermosa *(Fay mon Soleil devers moy retourner, Et tu verras s'il ne me rend plus belle,* «Haz que mi Sol vuelva otra vez a mí y verás cómo me hace más hermosa»). Y así pregunta que por qué en otro tiempo él alabó sus trenzas doradas y la belleza de sus hijos. De esta suerte vamos releyendo a la inversa los temas mil veces repetidos en elogio de la belleza femenina. No es un poeta que pondera la hermosura de una dama ingrata, sino una mujer hermosa que lamenta que sus gracias de nada le sirven. Y ahí está un aspecto de

la originalidad y de la fuerza de Louise Labé, en cuyos sonetos tan a menudo se nos dice lo contrario de lo que tantas veces hemos leído en versos escritos por hombres. Compuestos por una mujer producen una impresión turbadora versos como aquellos en que la *Belle Cordière,* imitando a Catulo, pide ardientemente más besos a su enamorado *(Baise m'encor, rebaise moy et baise,* etc.), o en los que evoca o se augura íntimos momentos amorosos. Fuegos, brasas y llamas aparecen constantemente en este ardiente cancionero, en el que notas de platonismo veían a veces la desbordante sensualidad. Se explica que en su segunda elegía Louise Labé defienda sus escritos e intente justificar sus penas amorosas ante las *dames Lionnoises,* confesándose víctima inerme del amor y que sólo aspira, en el fondo, a que aquel por el cual ella suspira sienta en sus huesos, en su sangre y en su alma *(sente en ses os, en son sang, en son âime)* una llama igual o más ardiente que la suya.

Poesía francesa: «La Pléiade»

Simultáneamente a la labor de los poetas de Lyon que, repitámoslo, no forman precisamente una «escuela», se constituye un auténtico grupo de escritores, de formación y afanes comunes, que obra y actúa de acuerdo y que se impone un programa y hace constantes manifiestos y declaraciones sobre su concepto de la literatura. Este grupo, que primero se llamó *La Brigade,* es bautizado por el más famoso de sus componentes con el nombre de «la pléyade», ya que, inspirándose en la constelación así designada en la que lucen siete estrellas, de este modo se denominó un grupo de siete poetas alejandrinos y siete eran los escritores franceses del grupo: Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay, Jean-Antoine de Baïf, Ponthus de Thiard, Étienne Jodelle, Rémy Belleau y Jacques Pelletier. La Pléiade aparece como un movimiento juvenil, lleno de ilusiones y de esperanzas, con sanos intentos de renovación, todo ello fundamentado en un ferviente patriotismo. Se creen capaces ellos solos, y en pocos años, de llevar las letras francesas a los maduros logros que, lenta y sazonadamente,

había conseguido el Renacimiento en Italia, país por cuya literatura más que admiración sienten envidia, y por esto les complace lamentar elegiacamente la antigua grandeza del Imperio ante las ruinas de Roma. Actitud bien distinta a la de los poetas de Lyon, para quienes lo italiano casi no era extranjero (Louise Labé tiene sonetos en perfecta lengua toscana, Scève, ya lo vimos, triunfó poéticamente en Ferrara). Los componentes de La Pléiade admiran la antigüedad clásica ciega y fanáticamente, y la conocen como expertos humanistas: la viven y la disfrutan y la interfieren en todos los aspectos de su vida. Gozan de la poesía griega y latina, manejan la mitología como algo natural y propio y hasta tiñen sus diversiones y sus juegos de colores paganos. Estudian la literatura de la antigüedad con una pasión a veces un poco ingenua, pero siempre noble y reverente, y sus modelos literarios son los clásicos por antonomasia: Homero, Píndaro, Teócrito, Virgilio, Horacio, Catulo, Marcial… Es decir, los mismos autores que admiran, estudian e imitan los sabios humanistas que todavía escriben en latín. Pero La Pléiade no quiere escribir en latín: quiere hacerlo en francés, no tan sólo por patriotismo sino por un principio estético y racional. Y al llegar a este punto advierten que su lengua nativa es un instrumento que no permite alcanzar las sutilezas y perfecciones de las dos lenguas clásicas y que la literatura francesa que les ha precedido es algo bárbaro e inoperante. Y de ahí que se lancen a «defender» la lengua francesa contra aquellos que preferían el latín, y a «ilustrarla», o sea enriquecerla, a base de proponer una amplia aceptacióin de vocablos dialectales, de términos técnicos y de formación de derivados y de introducir importantes innovaciones en la métrica y ampliar la variedad de los géneros literarios. La Pléiade propugna desde 1549, año en que se publicó la *Defensa e ilustración de la lenguafrancesa (Deffence et illustration de la langue frangoise)* de Joachim Du Bellay, algo similar a la renovación literaria que en 1526 inició en España Boscán tras su memorable conversación con Andrea Navagero, y

que tan cumplidamente realizó Garcilaso (muerto en 1536), y a la imposición de la lengua vulgar que tan inteligentemente se postula en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (escrito entre 1535 y 1536).

Pero hay una diferencia capital, que es preciso no olvidar porque explica los tan distintos derroteros por que irán, durante los siglos XVI y XVII, las literaturas francesa y española. Mientras los innovadores españoles jamás menospreciaron ni dejaron de considerar como algo propio y vigente la vieja literatura castellana de los tiempos medios, incluso la poesía prerrenacentista de los cancioneros del XV, los innovadores franceses renegaron de su glorioso pasado medieval, que encerraba no tan sólo un léxico más rico y más expresivo que cuantos intentos en este sentido hizo La Pléiade, sino también un verdadero tesoro de aciertos literarios, que una actitud más comprensiva, más inteligente, y en el fondo más nacional, hubiera podido hacer resucitar la brillante y elegantísima literatura de la Edad de Oro —que para Francia lo son los siglos XII y XIII, y vuelve a serlo el XIX— y revestirla de renacentismo.

Pierre de Ronsard (1524-1585), el más importante de los escritores de La Pléiade, hombre de gran formación humanística, educado en ambiente cortesano, fue considerado desde 1550, cuando aparecieron sus primeros libros de *Odas (Odes),* el príncipe de los poetas franceses, parangonado con Apolo y desde entonces halagado por reyes, grandes señores, escritores y gente de toda condición, admirado fuera de sus fronteras (menos en España, tan cerrada a lo francés en aquella época) y considerado como el que había sacado a la literatura francesa de la barbarie y de la ignorancia. Píndaro y Horacio fueron los modelos de las *Odas* de Ronsard, frías, melancólicas y encomiásticas, pero fue a Petrarca a quien imitó preferentemente en su obra más famosa, sus tres libros de *Los amores (Les Amours),* dedicados a Casandra (1552), a María (1555) y a Elena (1574). Aquí los sonetos de Ronsard han

logrado una eficaz perfección, el lenguaje una suave agilidad y los sentimientos un tierno apasionamiento y una melancólica sensualidad que le hacen incurrir varias veces en el viejo tema clásico del *Carpe diem*. Son muy conocidas las piezas esenciales de estos libros en los que la brevedad de la rosa sirve de argumento al poeta no para reflexionar sobre la caducidad de la belleza —como hará Calderón en el soneto famoso *Éstas que fueron pompa y alegría*— sino para incitar a jóvenes damas a ser más generosas en sus favores, a disfrutar de la mocedad y a ganarse una perenne fama a través de los versos del poeta (*«Ronsard me célébrait, du temps que j'étais belle»,* «Ronsard me celebraba cuando era hermosa»). El tema reviste en Ronsard una suave melancolía, pues va íntimamente unido a una pagana consideración del tiempo huidizo y al temor de la muerte:

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame,
las! le temps, non, mais nous nous en allons,
et tôt serons étendus sous la lame!
Et des amours desquelles nous parlons,
quand serons morts, n'en sera plus nouvelle.
Pour ce aimez-moi, ce pendant qu'êtes belle.

[«El tiempo se va, el tiempo se va, señora; ¡ay!, el tiempo no, nosotros nos vamos, y pronto yaceremos bajo la losa. Cuando hayamos muerto ya no se hablará más de los amores de que tratamos. Amadme, pues, mientras sois hermosa.»]

El viejo tema horaciano halla, pues, perfecta acomodación en el temperamento de Ronsard, lo que indica que su clasicismo no es tan sólo erudito sino que responde, en algunas ocasiones, a condiciones vitales. En sus *Églogas (Églogues,* 1560-1567), en cambio, predomina la fría imitación de Teócrito y de Virgilio, si bien las salvan aquellos momentos en que el poeta francés hace acertadas y originales descripciones del campo. El Ronsard algo grandilocuente y muy cortesano campea en *El bosque real (Le bo-*

cage royal, 1584), conjunto de poemas escritos a imitación de las *Silvas* de Estado y en honor de reyes, príncipes y elevados personajes y en él incide en algunos aspectos de su fracasada *Francíada,* que veremos en seguida. Acomodándose principalmente al estilo de Propercio, Ronsard compuso sus *Elegías (Élégies,* 1578), entre las que destaca la escrita contra los leñadores que talaban el bosque de Gastine, en el Vendômois, que el poeta había frecuentado y que había celebrado en una de sus odas. Dolorido ve caer aquellos inmensos árboles que tanto ama, y aunque forzosamente ha de hacer numerosas alusiones mitológicas (las dríades quedarán sin su habitación, Eco enmudecerá, los sátiros y los faunos dejarán de frecuentar el lugar, etc.), un verdadero sentimiento ante la naturaleza destrozada por el hombre hace impresionantes algunos versos de esta composición:

Forêt, haute maison des oiseaux bocagers,
plus le cerf solitaire et les chevreuls légers
ne paîtront sous ton ombre, et ta verte crinière
plus du soleil d'été ne rompra la lumière.

[«Bosque, alta mansión de los pájaros selváticos, nunca más el ciervo solitario ni los ligeros corzos pacerán bajo tu sombra, ni jamás tu verde cabellera interrumpirá la luz del sol del verano.»]

Pero Ronsard no limitó su actividad literaria al puro lirismo clasicista. En momentos en que en Francia se debatían graves problemas religiosos se erigió en defensor del catolicismo y atacó con valentía a los protestantes. Ello le llevó a escribir obras de circunstancias y de grave reflexión política en las que, relegada la erudición y la ornamentación mitológica, aparece el poeta robusto y luchador, valiente e incisivo.

La delicadeza de Ronsard, su melancólica ternura, su visión de la naturaleza y la elegancia de su lírica amorosa se amoldaron a sus venerados modelos clásicos, y así pudo asimilar perfectamente a Horacio, Catulo, Propercio y a otros líricos latinos, que

tan bien conocía y que para cada trance o situación le ofrecían fórmulas de las que sabía sacar partido y acomodar a su estado de ánimo. Pero su ambición fue más lejos, y se empeñó en dotar a Francia de un poema épico, como la *Eneida,* y se puso a escribir *La Francíada (La Franciade,* 1572), que dejó inconcluso. Su error fundamental —del que no se le puede reprochar demasiado porque era un mal general entre los escritores franceses cultos de su época— estribó en el hecho de no haberse dado cuenta de que pertenecía a la nación y la literatura que, entre las neolatinas, contaba con la más densa e ilustre tradición heroica: los cantares de gesta. Se olvidó de Carlomagno, de Roland y de los demás héroes que, por rara paradoja, tenían en su tiempo total vigencia en las epopeyas italiana y española, y pretendió emular a Virgilio y cantar las hazañas de un ser absurdo, Franción, cierto fugitivo de Troya de cuyo nombre, según fantasías de cronicones medievales, derivaba el de Francia, cuya monarquía habría fundado. Aquí Ronsard nos aparece algo así como un Godofredo de Monmouth (**véase pág. 199**), pero crédulo y convencido de que hace una obra de arte. Si reparamos en el hecho de que *La Francíada* apareció tres años después de la *La Araucana* de Ercilla y el mismo en que se publicó *Los Instadas* de Camoens, advertiremos aún más lo mal encaminado que iba el poeta francés, empeñado en dar a su patria un poema heroico por los años de la Noche de San Bartolomé, cuando Francia carecía de empresas dignas de ser consideradas como gestas y cuando españoles y portugueses de carne y hueso realizaban viajes mucho más importantes, fabulosos y atrevidos que los del astuto Ulisc o el pío Eneas, cuanto más los aburridos y artificiales de Franción.

Pero el fracaso de *La Francíada* no debe empañar la gloria de Pierre de Ronsard, como tampoco debemos insistir demasiado en que su erudición y su clasicismo hayan paralizado su espontaneidad. Ronsard fue un gran poeta lírico, incluso en sus momentos de abuso de las reminiscencias de autores latinos, de Petrarca

y de motivos mitológicos, porque todo este mundo artificial era real en él desde su adolescencia y sabía convertirlo en algo eficaz y bello. Fue el último gran poeta de la vieja Francia, donde no volveremos a hallar a ningún otro lírico de gran altura hasta Victor Hugo. *Hélas!*

Joachim Du Bellay (1522-1560) fue no tan sólo el principal teórico de La Pléiade, gracias a su *Defensa e ilustración de la lengua francesa,* ya citada, sino su mejor poeta, después de Ronsard. Grande fue el éxito de su primer libro de versos, un conjunto de sonetos titulado *La Oliva (L'Olive,* 1549-1550), que en el fondo y en la forma no va más allá de la imitación de Petrarca y de algunos otros sonetistas italianos. Esta obra representa el triunfo definitivo del petrarquismo en Francia, si bien carece de la real originalidad y del impresionante vigor que tendrán los sonetos de Louise Labé, publicados cinco años más tarde. Poco después, en 1553, el poeta se trasladó a Roma en calidad de secretario de su tío el cardenal Jean Du Bellay, gran protector de escritores, entre ellos Rabelais, deseoso de sumirse en el recuerdo de aquella antigüedad que había conocido y amado a través de su literatura. Joachim Du Bellay se vio envuelto en una complicada política de intrigas, en la que fracasó la actitud francesa frente a la española, y ante sus ojos se ofrecieron unas impresionantes ruinas de la antigua grandeza romana. Por otra parte se apoderó de él la nostalgia de la tierra natal y el deseo de una paz idílica que en modo alguno encontraba en la urbe. Resultado de este viaje fueron sus dos mejores libros, *Antigüedades de Roma (Antiquités de Rome,* 1558) y *Las añoranzas (Les regrets,* 1558). Destaca en el primero aquel famoso soneto, inspirado en un epigrama latino que también fue imitado por Quevedo:

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome.
et rien de Rome en Rome n'apperçois,
ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois,
et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme…

Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,
reste de Rome. O mondaine inconstante!
Ce qui est ferme, est par le temps destruit,
et ce qui fuit, au temps fait resistente.

[«Recién llegado, que buscas a Roma en Roma y no adviertes en Roma nada de Roma; estos viejos palacios, estos viejos arcos que ves y estas viejas murallas son lo que se llama Roma… Sólo el Tíber, que hacia la mar huye, queda de Roma. ¡Oh, inconstancia mundana! Lo firme fue destruido por el tiempo y lo fugitivo hace al tiempo resistencia.»]

La melancolía, el desengaño, la amargura y cierta acritud caracterizan los sonetos de *Las añoranzas,* de retórica elegantemente rebuscada y de mesurado influjo clásico. Hay en este libro momentos de gran intimidad y de profunda reflexión condensada muchas veces epigramáticamente en los últimos versos. No por harto conocido podemos dejar de trascribir el más famoso soneto de Joachim Du Bellay:

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
ou comme cestuy la que conquit la Toison,
et puis est retourné, plein d'usage et raison,
vivre entre ses parents le reste de son aage!
Quand revoiray-je, helas, de mon petit village
fumer le cheminée, et en quelle saison
revoirai-je le clos de ma pauvre maison,
qui m'est une province, et beaucoup d'avantage?
Plus me plaist le sejour qu'on basty mes ayeux
que des palais romains le front audacieux,
plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine,
plus mon Loyre gaulois que le Tybre latin,
plus mon petit Lyré que le mont Palatin,
et plus que l'air marin la doulceur angevine.

[«Feliz aquel que, como Ulises, ha hecho un bello viaje, o como aquel otro que conquistó el vellocino, y luego ha regresado, lleno de experiencia y de razón, para vivir entre los suyos el resto de sus años. ¿Cuándo, ay de mí, volveré a ver humear la chimenea de mi aldea, y en qué sazón veré de nuevo la cerca de mi pobre casa, que para mí vale tanto como una provincia, o más todavía? Prefiero la morada que edificaron mis abuelos que la soberbia fachada de los palacios romanos, y la fina pizarra me place más que el duro mármol. Prefiero el galo Loira que el latino Tíber, mi pequeño Lyré que el monte Palatino y más que el aire marítimo la dulzura de Anjou.»]

Claro está que en este soneto hay mucha literatura y muchas mentiras: la «pobre casa» en la que nació Du Bellay era el castillo de Turmelière, que realmente edificaron los abuelos del poeta, pero en él había tantas comodidades y tantos lujos como en los palacios romanos. Desde los salones del castillo Du Bellay podía ver humear las chimeneas de Liré, efectivamente un *petit village,* pero no se calentaba en sus humildes hogares como podría creer un lector ingenuo. Si Du Bellay podía hablar con desprecio de los palacios romanos es porque era un cortesano que había nacido y vivido en palacios franceses: si hubiese sido un campesino de veras se hubiera pasmado ante el lujo de Roma, pero no hubiera sabido escribir versos y no nos hubiéramos enterado de sus impresiones. El soneto, como casi todas las demás composiciones de *Las añoranzas,* tiene una doble faz, tal vez la más verdadera: en el fondo proclama la real admiración de un humanista por Roma, tan humanista que repite el tan manido tópico del desprecio de la corte y alabanza de la aldea, que con tanta frecuencia hallamos en los poetas latinos.

Los demás poetas de La Pléiade son de una categoría muy inferior. Jean-Antoine de Baif (1532-1589), embajador y arqueólogo, intentó sin éxito acomodar la métrica francesa a la latina y realizó algunas innovaciones en la versificación. Su lírica es en

general endeble, pero es digno de tener en cuenta que trasladara al francés algunas piezas del teatro clásico, como son sus versiones y adaptaciones de *Electra* y *Antígona,* del *Eunuco* de Terencio y del *Soldado fanfarrón* de Plauto (que tituló *Le brave).* En este aspecto es más importante la labor de otro de los miembros de la Pléiade, Jodelle; Remy Belleau (1528-1577) alternó las obras de inspiración bíblica (como sus églogas basadas en el *Cantar de los Cantares)* con las de inspiración griega (odas anacreónticas) y fue un poeta discreto. Ponthus de Thiard (1521-1608) vivió el ambiente de la llamada escuela lionesa y luego se incorporó a La Pléiade, con lo que viene a ser una especie de nexo de unión entre los dos grupos. Abandonó la poesía para entregarse a estudios teológicos y murió siendo obispo.

Un pensador francés: Montaigne

La lengua materna de Michel de Montaigne (1533-1592) era el latín clásico. Su padre, imbuido de humanismo y de culto a la lengua sabia, le hizo educar por un alemán que no sabía francés y que le hablaba exclusivamente en latín y prohibió que nadie, ni la servidumbre, le dirigiera la palabra en lengua vulgar. Lo curioso es que sus mismos padres tuvieron que aprender latín para hablar con este niño, que a los siete años leía de corrido las *Metamorfosis* de Ovidio por la sencilla razón de que no sabía francés para leer el *Lancelot,* el *Amadis* o el *Huon de Bordeaux,* que eran lecturas propias de muchachos. Es sorprendente que el pequeño Montaigne no se convirtiera en un ser similar al Apolodoro-Luis de *Amor y pedagogía* de Unamuno, y ello se debe a que realmente era un hombre de ingenio y de buen sentido. Esta rara educación, que a cualquier otro le hubiera transformado en un ser inútil o de una pedantería insoportable, se amoldó a la lúcida mente del niño, que fue penetrando inteligentemente en el espíritu de los autores latinos y que, aislado por razón de la lengua de los otros muchachos de su edad, se acostumbró desde su infancia a estudiarse a sí mismo y a analizarse en su terrible soledad. Cuan-

do a los diez años su padre lo envió a un colegio tan importante como era el de Guienne, el joven Montaigne tuvo que aprender el francés, lengua que escribiría con una perfección maravillosa, fenómeno similar al de los humanistas que escribían correcto latín ciceroniano, ya que para nuestro escritor el francés fue una lengua aprendida después de su primera educación. Montaigne confesaba que su permanencia en el colegio de Guienne significó un retroceso en su formación: el latín se le bastardeó y dejó de usarlo. Esto fue sin duda venturoso para las letras francesas, pues, contra todo lo que podía suponerse, Montaigne no escribió en latín, lo que le hubiera restado mucho mérito, sino en la lengua de su nación. Estudió luego Derecho y ejerció de abogado en la Audiencia de Périgueux. Cuando murió su padre, en 1571, Montaigne se retiró a sus propiedades y en su biblioteca colocó una inscripción latina en la que decía que, cansado de la servidumbre de los tribunales y de los cargos públicos, había decidido, a sus treinta y ocho años, disfrutando todavía de-salud, dedicar el resto de su vida al estudio, sin más ambición que su independencia, su tranquilidad y sus ocios. No lo consiguió del todo, pues tuvo que ejercer de alcalde de Burdeos y emprender unos viajes por Suiza, Alemania e Italia en busca de aguas salutíferas con que curar su mal de piedra, pero a pesar de ello durante muchos años vivió feliz e independiente, rodeado de libros y departiendo con amigos inteligentes. Sus bienes de fortuna le permitían entregarse a este magnífico y fecundo ocio y su criterio le evitó participar en las guerras civiles de su tiempo. Fue amante de la paz y buen católico, pero no se mostró partidario de luchar contra la Reforma.

La lectura de sus libros, hecha por puro placer, a veces un poco al azar, acotando y subrayando pensamientos e ideas que le llamaban la atención, fue el origen, constantemente renovado, de los escritos de Montaigne, comentarios e ideas y observaciones de muy distinta índole, unas veces breves y esquemáticos,

otras extensos como pequeños tratados o monografías. Los autores de la antigüedad, principalmente Plutarco, las *Cartas a Lucillo* de Séneca y las *Noches áticas* de Aulo Gelio son los precedentes de este tipo de literatura de comentario y reflexión que Montaigne, considerándola de hecho no definitiva ni organizada, publicó bajo el título de *Ensayos (Essais,* los dos primeros libros en 1580; el tercero en 1588), nombre que hizo fortuna y que ha llegado a constituir un género de la crítica moderna. Algo por el estilo, pero en actitud muy distinta, había hecho fray Antonio de Guevara en sus *Epístolas familiares* (**véase pág. 467**).

La sabiduría de los antiguos y su propia y reconcentrada experiencia permiten a Montaigne lanzarse a unas sencillas e inteligentes divagaciones sobre toda suerte de problemas, que desarrolla serenamente pero de un modo familiar y, al decir de Voltaire, en un estilo que no era ni puro, ni correcto, ni preciso, ni noble. Desde el momento que Voltaire opinaba así hay serias razones para creer que el estilo de Montaigne es algo serio e importante. En efecto, el francés de Montaigne aún tiene la precisión y la riqueza de la prosa medieval: es una prosa trabajada con cuidado y con amor, como revelan los cambios que introducía en las nuevas ediciones, pero al propio tiempo seca y eficaz, que a veces deja transparentar la condensación de una frase latina que sin duda alguna se debían ofrecer a la mente del pensador. Habla de lo más grave sin afectación, y para hacerse entender no rechaza el término familiar o dialectal, y su imaginación es tan rica que le permite ahondar en sus ideas con felices comparaciones. Hay desorden en los *Ensayos* y es natural que lo haya pues Montaigne no pretendió reunir en ellos una doctrina orgánica y estructurada sino el resultado de una serie de reflexiones sobre las materias más dispares. Pero a través de ellos es perfectamente posible reconstruir la ideología del pensador: escéptico, pacifista, tolerante, independiente en sus criterios, resignado frente a la idea de la muerte, temeroso ante el dolor, egoísta y razonable.

Las sentencias de los autores clásicos eran muchas veces los puntos de partida de sus reflexiones, pero no raramente parte de observaciones personales y luego busca autoridades de la antigüedad para confirmarlas, y entonces advertimos que su espíritu queda tranquilo. No olvidemos que Montaigne era un pensador y no un artista: en los clásicos no buscaba, pues, genialidad, imaginación ni poesía sino madurez y razón. De ahí que echara mano con harta frecuencia de Plutarco —que leía en la traducción de Jacques Amyot, pues no llegó a dominar el griego— y de Séneca. Ya lo advirtió don Francisco de Quevedo, quien en su *Defensa de Epicuro* (con que cierra su tratadillo *Nombre, origen, intento, recomendación y decendencia de la doctrina estoica),* escribió: «Dará fin a esta defensa la autoridad del señor de Montaña en su libro, que en francés escribió y se intitula *Essais* o *Discursos,* libro tan grande que quien por verle dejara de leer a Séneca y a Plutarco, leerá a Plutarco y a Séneca».

En sus *Ensayos* Montaigne habla constantemente de sí mismo: explica su educación, sus viajes, sus costumbres, sus preferencias, sus manías, sus dolencias y hasta nos da detalles de su aspecto físico. Esto hace que la obra adquiera un aspecto vivaz y personal, que no se pierda en abstracciones e ideas generales y que no se reduzca a una objetiva especulación. Pascal le criticaba porque hablaba demasiado de sí mismo; para nosotros tal crítica no es adecuada: Montaigne no trata de su persona con pedantería sino con sencillez y naturalidad. Un escritor que, como él, tomó como emblema la pregunta *¿Qué sé yo? («Que sais-je?»),* ha de partir muchas veces de lo más personal e íntimo, y en estas preocupaciones de un hombre inteligente, curioso y razonador es donde hallamos los más acusados méritos literarios de Montaigne, «el severo señor Montaña», como en otra ocasión lo llama Quevedo.

Además de sus ensayos Montaigne publicó, en 1569, una traducción del *Liber creaturarum* del filósofo catalán Ramón Sibiuda

(con el impropio título de *Théologie naturelle* y dándole el nombre de Raymond Sebond), del que escribió una extensa apología en uno de los *Ensayos*.

TEATRO RENACENTISTA ESPAÑOL

A caballo entre los siglos XV y XVI, surge un intento de teatro que, aunque no llega a madurar en una forma válida para una relación habitual con el público —como lo será luego la forma que por antonomasia hay que llamar «lopesca»—, sin embargo produce algunas piezas interesantes, aún a medio desprender de la poesía lírica. La dificultad de estos intentos es doble, pues, por un lado, no logran dejar de ser «teatro de cámara», y aún más, de salón, sin ámbito propio, sino sólo como ornamento para una ocasión festiva y al servicio de unos espectadores previamente determinados; y, por otro lado, no logran reducir a una unidad la mezcla de tradicionalismo popularista y de nuevo humanismo renacentista, culto y cargado de problemática espiritual. De hecho, la mayor parte de los autores que promueven este tipo de teatro suelen recordarse más bien por lo que valga la lectura de sus poesías —por las cuales son citados en otros apartados de estas páginas.

El primer impulso ya lo vimos en Gómez Manrique, con su *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (**véase pág. 310**). Más notable es el caso de Juan del Encina, o Enzina (1469-1529). Como se indica en otro lugar, lo que ha inmortalizado su nombre son las canciones de origen tradicional a que él dio plenitud madrigalesca en admirables versiones polifónicas. La canción medieval —ese tesoro que llega vivo hasta la actualidad en España— había ido adquiriendo intenso y refinado cultivo a lo largo del siglo XV: Juan II y Enrique IV, por ejemplo, fueron apasionados de la música. Entonces, en el reinado de los Reyes Católicos, llegan a su forma cimera, en versiones con acompañamiento de vihuela o a varias voces. Pero esta lírica de Encina es de su primerísima juventud, así como la composición de las demás

poesías incluidas en su *Cancionero,* donde también destacan sus adaptaciones de las *Églogas* de Virgilio, casi todas en «arte menor» y aplicándolas a personajes políticos de su propio tiempo. Su actividad dramática se divide en dos épocas: la de los «autos» popularistas, con imitación del dialecto rural, representados en el palacio de los Duques de Alba, con tema burlesco —como el *Auto del Repelón*— o navideño —como en la égloga llamada de «las grandes lluvias», por su alusión a las entonces recientes—; y la época de su estancia en Roma. Allí introduce otros conceptos, más paganizantes, o, si se quiere, más secularizados y culturales, a la vez que pretende montar tramas más novelescas, pero al fin y al cabo sin salir del marco de la «égloga», como se titulan las de *Fileno, Zambardo V Cardonio, Plácida y Victoriano* y *Cristina y Febea.* Su discípulo Lucas Fernández (1474-1542) resulta, en cierto modo, más medievalizante que su maestro, pero, aparte de sus farsas y églogas pastoriles, acierta más en su *Auto de la Pasión,* de gran intensidad religiosa: por otra parte, aquí el teatro no es ya «de salón» sino abierto a todos los devotos de una catedral.

Luego, en la primera mitad del siglo XVI, hay otras dos figuras que continúan el intento, más compenetradas con el nuevo espíritu renacentista, pero sin hallar todavía una forma teatral del valor autónomo: Bartolomé de Torres Naharro (1476?-1531?) y Gil Vicente. El primero, extremeño, residente en Roma en ambiente cardenalicio, reunió ocho comedias bajo el título humanístico de *Propaladla:* en ellas adopta incluso una preceptiva casi académica, aunque sin llegar a las «tres unidades» seudoaristotélicas, que se iban a inventar por entonces. Algunas de ellas son estampas muy vivas, de realismo satírico sobre la vida en Roma, como *Soldadesca* y *Tinelaria:* pero más que estas piezas «a noticia» —como las designa su autor— nos interesan las que él llama «a fantasía», sobre todo, la *Himenea,* precedente muy directo de la comedia calderoniana de capa y espada. Cierto es que, lejos de

España y de su posible aplicación al público «abierto», esos logros no pudieron poner en marcha la vida escénica española.

Pero la figura más importante de este período, no sólo por lo que toca a los intentos de crear un teatro, sino por su coexistencia de tradición medieval y mentalidad renacentista —«prerreformadora» a efectos religiosos, con agudo espíritu crítico que no implicaba ruptura total de la unidad eclesiástica— es el portugués Gil Vicente, de quien se habla en otro apartado (**véase pág. 432**).

Bilingüe —con once obras en castellano, quince en portugués y otras tantas mezcladas—, Gil Vicente actúa como poeta de Corte en Lisboa, y lo cierto es que hoy le recordamos sobre todo por ciertas breves piezas líricas que destacan en su engarce teatral. Así, el *Auto de la Sibila Casandra* —la mítica Sibila, pintada por Miguel Ángel, que previo el Nacimiento del Redentor y anheló ser su madre— acaba con la inolvidable canción *Muy graciosa es la doncella…* citada en el lugar antes aludido. Este átomo lírico puede eclipsar a su «auto» —vago precedente de los de Calderón. Pero conviene también atenerse a una perspectiva puramente teatral para valorar a Gil Vicente: por un lado, crea este tipo de «autos», que no excluyen la vena satírica —así, en la *Trilogía de las Barcas,* aunque sea mejor la primera, la del *Inferno,* en portugués, que la tercera, la de la *Gloria,* en castellano— y por otro lado inicia la comedia lírica, en especial con la romántica *Don Duardos,* sobre el tema del príncipe disfrazado de huertano para ser amado por su propia valía personal, y que es un acierto pleno, a pesar de ciertas irregularidades formales. (También llevó Gil Vicente a escena la novela entonces de moda, el *Amadís,* centrándose en los amores con Oriana.) Un tanto exótico y marginal, quizá por la mezcla de cosmopolitismo renacentista y popularismo tradicional, o por situarse en el mundo portugués, tan lejano a la mente castellana, Gil Vicente es todo un símbolo de esa ambigua época de transición. Por lo que toca al teatro como

género, habrá que esperar a que, tras el arranque de Lope de Rueda, la escuela valenciana y Lope de Vega pongan en marcha el canon dramático del Siglo de Oro.

Poesía renacentista española

Cuando el siglo XVI alcanza la mayoría de edad, comienza el Siglo de Oro de la literatura española, que termina en la segunda mitad del siglo XVII (la fecha de la muerte de Calderón, 1681, puede servir como término *non plus ultra:* prácticamente hay que detenerse poco después de 1650). Tan amplia extensión de tiempo atraviesa fases hondamente diversas, que cabe condensar en tres: época de Carlos I, época de Felipe II y época del *Quijote* y del Barroco. La primera época es cosmopolita y abierta, sobre todo en el injerto definitivo de las influencias italianas y en la expansión hacia Ultramar; en la segunda, España, en el «estado de sitio» de la Contrarreforma, se concentra en sentido ascético y místico; la tercera, con el tránsito al siglo XVII, ve a la vez el esplendor del «teatro nacional» y la alta evasión desengañada desde el mundo de la realidad política al mundo de la interioridad fantástica y lírica (punto común del *Quijote* y la poesía barroca). En otro posible orden de distinciones, la prosa y la poesía llevan caminos y aventuras un tanto diversos: aunque la prosa es el medio donde se producen monumentos supremos como el *Quijote,* la obra de Santa Teresa, de Quevedo, etc. sigue siendo siempre una forma dispersa y heterogénea, que no logra resolverse en una unidad de vigencia general, una «tradición» a mano para todos, quizá porque la convivencia social sigue siendo problemática. Por el contrario, la poesía arranca con una cohesión técnica de perfecta seguridad, que hace posible incluso la reabsorción de las formas medievales en un repertorio más rico, válido para todos, donde hasta los epígonos de tercera fila parten de un logro inicial, en lenguaje y procedimientos, que no es mérito propio sino bien común, ámbito en que todos viven y hablan (y esto explica que el teatro se escriba exclusivamente en verso).

Hay que comenzar, pues, por considerar la poesía renacentista española desde el momento garcilasiano. Todos los elementos de esta nueva madurez preexistían ya, pero de modo disperso y sin madurez formal: por un lado, el humanismo (**véase pág. 455**) ha traído una nueva actitud mental, antropocéntrica y crítica, con otra manera de entender la herencia grecolatina —más en sentido filológico que teológico y legendario—; por otro lado, poetas del siglo XV como Santillana e Imperial han probado torpemente los metros italianos que daban voz a aquellos viejos poetas, Dante y Petrarca, largamente admirados, sin acertar con su secreto musical (el dodecasílabo de Juan de Mena es una demostración de dureza de oído frente al «melos» itálico, y resulta análogo, en su diversa estructura, a ese otro bárbaro dodecasílabo que suele ser, hoy día, el modo de interpretar rítmicamente el endecasílabo adoptado por los oídos castellanos poco educados, por ejemplo, en aleluyas satíricas barriobajeras). No sólo había influjo espiritual humanista y versos italianizantes: en algunos parlamentos de la *Celestina* —no en los mejores, desde luego— hay ejemplos en esbozo de lo que podía ser una prosa renacentista española. Pero, en general, no era fácil que en España el Renacimiento pudiera tener frutos directos y genuinos: España permanece siempre unida a lo medieval, tanto en su obsesión teológica como —por lo que toca a la literatura castellana, al menos — n su popularismo, realista en el sentido más abigarrado. Los ideales científicos, políticos y artísticos del Renacimiento no lograron eco substancial en aquella España, en que la expansión imperial va unida a una catastrófica esclerosis social en lo interior, con la economía más entregada que nunca en manos extranjeras. Aquella España, desinteresada —entonces y casi siempre— por la pura especulación intelectual y por el progreso técnico, queda ajena al ideal estético renacentista, en cuanto depuración idealizadora y aristocratizante de la realidad mediante su inserción en esquemas formales de «virtuoso». Por otra parte, si

España se convertía en la primera potencia del mundo, lo hacía con el mayor desbarajuste de su economía, en la forma menos maquiavélica que cabe imaginar, sin otra unidad administrativa que la persona del monarca, y extendiendo por América sus puñados de exploradores con el doble afán de la evangelización y el enriquecimiento, pero sin conseguir esto último para el país.

Y sin embargo, en esa España que se ha podido llamar «país sin Renacimiento», la poesía y la pintura —no así la prosa ni la arquitectura— aceptan plenamente las formas renacentistas, y las llevan a resultados que, sin desmentir nunca la fidelidad a sus orígenes, los trascienden hacia horizontes totalmente nuevos, creando un terreno de posibilidades poéticas, que, conservado y ampliado en el siglo XX, desde Bécquer y Rubén Darío hasta hoy, con creciente revalorización e incorporación de la herencia medieval, constituye un caso único en la literatura universal: nunca más ha ocurrido que a lo largo de un milenio se viera el desarrollo unitario de un proceso poético donde apenas se descarta nada para usos posteriores —ni experiencia, ni forma, ni imaginación—. Romance y alejandrino medievales, soneto renacentista, verso libre moderno, estas formas están, con el mismo grado de vigencia y actualidad, en la mano de cualquier poeta contemporáneo de lengua castellana, desde el Pirineo a la Patagonia o a México. (En cambio, como ya indicábamos, la prosa, falta de semejante cohesión permanente, queda a la sombra de la poesía o resolviéndose en geniales artificios de irrepetible evasión por la tangente de la.ironía —Cervantes—.)

La constitución de tal tradición poética se debe, entre otras circunstancias providenciales, a Garcilaso, y seguramente este mérito histórico supera el valor intrínseco de su propia creación lírica. A su vez, Garcilaso debe el estímulo decisivo para su creación al ejemplo de su amigo Juan Boscán. El papel de Boscán, además de oportuno, asume un valor simbólico: importa mucho que fuera un poeta barcelonés el que diera oídos a la invitación

italiana de probar las nuevas formas con verdadero empeño, porque parece que aquí la tradición medieval catalana confluye con el cauce de la castellana, dando a ésta el mejor fruto de su experiencia —condensado en el nombre de Ausías March—. Ya es sabido que fue el embajador veneciano quien movió a Boscán a entregarse al que para nosotros era aún *dolce stil nuovo: Estando yo un día en Granada con el Navagero… me dixo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otros artes de trovas usadas por los buenos autores en Italia; y no solamente me lo dixo así livianamente, mas aún me rogó que lo hiciese… Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenida por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así alabándome muchas veces en mi propósito, y acabándomelo de aprobar en su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto…* Juan Boscán (Boscá Almugáver, en la forma catalana de su apellido; entre 1487 y 1492-1542) no suele ser recordado por sus propios versos tanto como por esta actuación de providencial enlace: hace entrar de lleno el petrarquismo, y no sólo por vía directa, sino también por mediación catalana, a través del poeta que mejor había hecho florecer en tierra levantina el espíritu original del Renacimiento, Ausías March —con lo cual, dicho sea de paso, nos hace más fácil advertir que el petrarquismo tenía a su vez entre sus puntos de partida la lírica trovadoresca provenzal—. Pero el gesto de Boscán, sin Garcilaso, se hubiera quedado casi en una proclamación teórica de principios, teniendo frutos poéticos de interés poco más que técnico. Herrera le acusa de llevar el esplendor de Petrarca en su *no bien compuesto vestido,* y de imitar a Ausías no en el logro lírico, sino en las ideas, en *la llaneza de estilo y las mesmas sentencias*. Pero lo importante es que Boscán hace entrar de lleno, no como simple experimento, la forma poética italiana. (No tan decisivo es el éxito del intento paralelo en la prosa traduciendo *Il Cortigiano,* de Castiglione.) Al aludir a la forma ita-

liana, se piensa, principalmente, en el endecasílabo: en primer lugar, hay que advertir que el endecasílabo castellano es más elástico y libre acentualmente que el toscano, porque así lo requiere el sistema melódico de la lengua, sin tanta frecuencia de sílabas tónicas como en italiano (y esto se advertirá mejor cuando, en los siglos XIX y XX, abunde más en Italia y España el «verso blanco»: Leopardi no prescinde casi nunca del acento fundamental —en la sílaba central del verso—, mientras que Unamuno llega a prescindir de él casi en la mitad de los versos). Pero no es esto lo decisivo, porque el verso no es la unidad específica de esta poesía, como ha advertido, desde la experiencia de hoy, el poeta Luis Felipe Vivanco: *La voluntad de creación del poeta español de la época es, ante todo, voluntad de estrofa, y sólo así puede ser, también, voluntad del verso y en último término, de palabra poética en trance de expresión cordial. La palabra es lo último y la estrofa lo primero, y apenas hay algún tipo de composición —las escritas en verso blanco, o en silva, o en rima interior— en el que la estrofa no presida, como unidad formal anterior, a la perfección sonora de sus versos constitutivos*. Y advierte luego que hasta una forma medieval, como el romance, al ser usada por los poetas renacentistas, se «estrofiza», tabicando su continuidad. Las cinco grandes estrofas renacentistas españolas son el soneto, la octava real, la lira, el terceto encadenado y la estancia. Al lado de ellas, el octosílabo medieval también crea sus «estrofillas», no sólo el romance «estrofizado», sino la décima, de Espinel, y la redondilla, posibilitándose así su coexisten la con las de «arte mayor», sobre todo, más tarde en el teatro y en la lírica barroca del XVII.

Pero la novedad en la forma representa un cambio en la actitud interior y en la sensibilidad, que, en el primer momento, es todavía predominantemente renacentista, casi italiana. La nueva postura ante el mundo, la historia y la vida, y sobre todo, ante la labor poética, queda nítidamente marcada en Garcilaso de la Vega (1501?-1536). La figura misma de Garcilaso parece simbolizar

su época, el momento imperial de España en su glorioso arranque, como período de europeísmo cosmopolita y de primera expansión ultramarina, con el sentido ecuménico que floreció entonces fugazmente a la sombra del humanismo, sepultado pronto por la exacerbación de los nacionalismos con las guerras de religión: Garcilaso, noble guerrero, de hermosa figura *(No soy, pues, bien mirado — tan disforme ni feo…),* caballero eminente en la Corte, ama y combate en Italia, y muere en plena juventud asaltando una fortaleza, junto a Niza, ante los ojos del Emperador. Pero su poesía empieza por ser renacentista en la voluntaria limitación de su temática: pocas huellas hay en ella de su espíritu patriótico, y menos todavía de su fe de católico, pues incluso aplica en sentido amoroso humano conceptos de la teología —«fe», «esperanza», etc.— prolongando un recurso petrarquesco que tendrá especial éxito entre aquellos de los poetas barrocos que representan cierto retomo al petrarquismo. Pero es que no debemos aplicar a la poesía de Garcilaso la presuposición, hoy habitual, de que la poesía debe ser expresión de la totalidad humana: para él no era más que la voz del amor, y el amor entendido en la forma peculiar que procede de Petrarca y de los trovadores provenzales, como amor necesariamente imposible o perdido. No es absurdo imaginar que Garcilaso, en la vida real, haya sido un marido afectuoso, aunque en sus versos no aluda a su esposa, y que su musa pudiera ser musa precisamente por imposibilidad de su amor. En cualquier caso, tampoco tuvo versos la amada que le dio su hijo natural, Lorenzo, ni —por supuesto— la moza extremeña de cuya honestidad se declara en cargo en el testamento. Para la poesía, ninguna de estas mujeres alcanzadas podía contar: sólo la amada imposible, como figura idealizable y musa absoluta.

En general, su idealismo separa a Garcilaso de la poesía medieval castellana tanto o más que sus innovaciones formales —si es que cabe dividir los dos aspectos—: su poesía no pretende tener

que ver con los sentimientos espontáneos y generales, comunes a todos los hombres. Es obra bella, forma perfecta y aristocrática, que sólo puede ser valorada por espíritus tan selectos como el del autor. Aparece aquí la referencia cultural, de sabiduría literaria y humanística, que es de rigor en todo lo renacentista: a veces, la construcción de la obra se realiza sobre la falsilla de una previa tradición, concretamente la de las églogas de Virgilio, con todo su contraste entre el finísimo sentir y el delicado lenguaje de los pastores, y el fondo de ovejas y aire libre. El latinismo aflora a veces en extrañezas lingüísticas: *Salido juntamente y Nemoroso,* construcción nada castellana, es, en el fondo, un *simul et* latino.

La poesía de Garcilaso es voluntariamente monótona en su tema: el amor no correspondido o hecho imposible por la muerte. Pero precisamente por la insistencia en esta única nota —única al menos de validez plena— alcanza un refinamiento hasta entonces no imaginado, tanto en los matices de este sentimiento exclusivo como en las calidades de la estrofa y el verso. A través de las lágrimas, el paisaje bucólico, un tanto convencional e idealizado, con sus arroyos y frondas, todo él susceptible de pintarse con epítetos, sin adjetivos concretadores, en *sfumato* leonardesco, revela tonos de una delicadeza que la pupila poética todavía no había sabido distinguir. Y a través de su acento monocorde, mansamente desesperanzado, su espíritu muestra sutilezas de sensibilidad hasta entonces no conocidas en la poesía castellana.

La obra de Garcilaso vale por pocos fragmentos, una docena de sonetos y un par de églogas: en el resto, relativamente abundante, de su producción, el nítido estilo no suele lograr iluminarse con la delicada virtualidad del nuevo valor poético. Ante una primera mirada, la poesía de Garcilaso presenta una novedad externa de estructura: es más amplia en su fraseo, más arborescente en su párrafo elocuente y lento, dilatado por el hipérbaton:

El dulce lamentar de dos pastores,

Salido juntamente y Nemoroso,
he de contar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.

Por cierto, este comienzo de la primera égloga continúa con la introducción de un motivo muy de la época y muy sintomático: la dedicatoria nobiliaria, costumbre que degenerará en panegírico interesado cuando sean otros los poetas que canten —no sólo porque, a diferencia de Garcilaso, tendrán necesidad económica de un Mecenas, sino porque cambiará el sentir social al llegar la época barroca—. La dedicatoria se hace en forma emblemática y casi estatuaria: la figura del caballero que, en el Romancero medieval, salía «la mañana de San Juan», con el halcón en la mano, ahora se recorta con aire ceremonial, componiendo un frontispicio fijo que, entre otros poetas, Góngora ha de recoger, en la dedicatoria de las *Soledades*. Aquí, Garcilaso exalta a don Pedro de Toledo:

... andas a caza, el monte fatigando
en ardiente jinete, que apresura
el curso tras los ciervos temerosos,
que en vano su morir van dilatando.

En las quejas de los pastores, en la primera égloga, es donde Garcilaso toca su más valiosa substancia poética: con el dolor suave de las quejas, en versos de fluidez inolvidable:

(él, con canto acordado
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía...)

se abre un horizonte inédito en la poesía universal: la intimidad. Lo ha visto el poeta Luis Rosales: *La intimidad es el hallazgo de Garcilaso. No la tiene el Petrarca. La intimidad anímica que, más adelante, en la obra de Camoens y en la del Conde de Villamediana, alcanzará su más perfecto y delicado logro. Y es por la intimidad por lo que la voz de Garcilaso nace siempre empañada. Tiene un arranque soterrado, estremecido, balbuceante*. Esa intimidad se manifiesta en el gran tema garcilasiano: la añoranza elegiaca de lo que formó parte de su mismo corazón y se ha perdido definitivamente. Esto es nuevo en la lírica española: querer inmortalizar con la palabra poética precisamente los momentos de la experiencia personalísima, sentimentalmente única. Con ello —y de ahí su fuerza— el poeta toca la raíz más necesaria del lenguaje, como substancia de la memoria, frente a la huida de las cosas, naciendo de una vida individual. Todavía Jorge Manrique, aunque seguramente sea más hondo lírico, había puesto su dolor, de hijo pensativo ante la muerte de su padre, en términos de generalidad moral: la individualización del recuerdo se refiere aún a cosas que no eran suyas propias más que por haberlas visto él *(aquellas ropas chapadas — que traían)*. Bien es verdad que, en cambio, Garcilaso no franquea del todo este umbral de lo vivido, y queda detenido en su lenguaje, sólo momentáneamente rasgado por un latido más fuerte:

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!

así empieza su más famoso soneto; pero luego se diluye y universaliza, sin que veamos qué «prendas» eran ésas, hasta terminar en tercetos de conceptuosa pedestridad. En la primera égloga, el paisaje que fue parte del amor queda casi vivo, casi real, pero hay todavía un leve y tenaz cristal de genericidad y de epítetos que deja fuera al alma:

... Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento

del solitario monte me agradaba;
por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba…

Se diría que no era esa intimidad la pretensión decisiva del poeta, y que nos la ha ofrecido de paso, sin plena conciencia de ella, que se ha dejado alumbrar desde la límpida armoniosidad del verso capaz a veces, por su sola virtud de acierto expresivo, de entrar como una flecha en el espíritu del lector, más allá de lo que estaba previsto en la voz del poeta:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno…

Esta manera de trascender el petrarquismo sin salir de él será heredada y llevada a más altas consecuencias por Fray Luis de León. Pero Garcilaso alcanza su máxima eficiencia poética no cuando analiza sus sentires —el psicologismo lírico que va de Petrarca a ciertos barrocos— ni cuando quiere ser realista, para lo cual no le sirve su voz, que cae entonces en prosaísmo *(Tengo una parte aquí de tus cabellos…),* sino precisamente cuando el paisaje humano y tembloroso hace de espejo oblicuo para dejamos atisbar su intimidad, por sólo el tono de la voz al invocar los elementos —consabidos, por cierto— del decorado paisajista del Renacimiento.

Eso es lo que más nos importa poéticamente: lo demás es ocasión y precio para tal logro, cuando no lastre inerte, como la mitología que, arqueológicamente restaurada, solamente logrará ciudadanía y vida legítima en algunos de los más oscuros bosques del Barroco. No era ésta la mejor vía de «imitación» de lo

clásico, sino algún fugaz momento de auténtica modernización de un eco virgiliano, como en el pasaje (por cierto, que podría pertenecer a Fray Luis), del final en *diminuendo* con suave apagamiento, de la égloga primera:

La sombra se veía
venir corriendo apriesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso.

(*Recordandoo,* téngase en cuenta, significaba también «despertando».)

Tal cima de la virtualidad garcilasiana, comprensiblemente, se encuentra con mayor plenitud en algunos pasajes de sus composiciones largas que en los sonetos; pero en éstos brillan en cambio otras virtualidades, aunque menos decisivas, muy importantes por sí y por su influjo histórico. (El verso blanco y la «lira» son meramente traídos por Garcilaso, para tener en otros poetas mejor destino.) La naturalización del soneto asume caracteres de acontecimiento cimero: esta forma italiana parecía opuesta a los que eran hasta entonces los hábitos formales de la poesía castellana en su doble cauce tradicional; no respondía a la costumbre de estructura narrativa, ni, por otro lado, tampoco tenía la brevedad de la canción, planteando, por el contrario, auténticos problemas de arquitectura. Pero por eso mismo su feliz injerto completó el ámbito formal de la lírica española, como se ve por su contraste con el romance, forma arquetípica medieval: el romance era la forma musical, o mejor salmódica, que avanza en un orden continuo de sucesividad temporal. En cambio, el soneto vino a desempeñar el papel de la forma cerrada, poco temporal, semejante a una estatua, en que los dos cuartetos formasen la

figura y los dos tercetos el pedestal con la inscripción lapidaria. Pero un siglo más tarde se ha logrado una convivencia indestructible entre esos dos sentidos formales que parecían opuestos. Y el soneto, no sin teñirse de castellanismo y tradicionalismo, se perpetúa como esquema útil, hasta nuestros días, incluso para los poetas «vanguardistas», cultivadores al mismo tiempo del verso libre (como ejemplo entre mil, recordemos el bello e impecable soneto *Largo espectro de plata conmovida…* de García Lorca, o sea, de un poeta también actualizador del romance e innovador en el más libérrimo verso surrealista —*Poeta en Nueva York*—*)*. En ninguna otra literatura se ha conservado el soneto con tal vigencia y capacidad de porvenir, y menos a la vez en alternancias con formas medievales y formas novísimas. De los treinta y ocho sonetos de Garcilaso, hay cerca de media docena que siguen perteneciendo a los resultados supremos de esa forma, aunque —ya lo dijimos— no contengan tampoco los pasajes más cimeros de la Erica garcilasiana. Además del que se ha citado, recordaremos aquí el III *La mar en medio y tierras he dejado…* el V, *Escrito está en mi alma vuestro gesto…* donde tiene lugar lo que ya se indicó, la «vuelta a lo humano» de los conceptos teológicos para su aplicación al amor terreno:

… de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

y el XXIII, nueva versión del *Collige, virgo, rosas,* donde nos desconcierta el contraste de la belleza de los versos penúltimo y antepenúltimo con la obviedad ripiosa del último:

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

En tomo a Garcilaso, los poetas se dividieron: la mayor parte siguió la nueva escuela, mientras unos pocos proclamaban la «resistencia» a lo que decían ser extranjerismo. Entre el bando de los

garcilasianos, hay que recordar en primer lugar a Gutierre de Cetina (1517?-1554?), autor del famoso madrigal *Ojos claros, serenos*... y de canciones y sonetos perfectamente torneados y aun a veces alcanzadores de auténtica poesía. Hernando de Acuña (1520?-1580?), no solamente compuso sonetos —entre ellos, el que le ha dado mayor fama, al Emperador: *Ya se acerca, Señor, o ya es llegada*...— sino que probó otras formas nuevas, como la épica de sentido italiano y la fábula mitológica *(Fábula de Narciso),* que en realidad tendrá más tarde su época de gran apogeo, hasta Góngora. Y también, por si fuera poco, utiliza el viejo octosílabo con la nueva estructura estrófica: traduce en quintillas, por encargo del Emperador, *Le Chevalier déliberé,* de Olivier de la Marche. Era todavía la época —mañanera, victoriosa, confiada — en que hasta el propio Carlos I podía aficionarse a los libros de caballerías. Además de otros nombres menores, como el de Francisco Figueroa, a quien en su época llegaron a llamar «el Divino», Jerónimo de Lomas Cantoral, etc., hay que tener en cuenta a dos grandes poetas portugueses que cultivan los dos tipos — medieval y renacentista— de versificación castellana: Camoens y Sá de Miranda (**véase páginas 504** y **499**). Pero este ambiente ya enlaza con el de Herrera.

En el bando de los tradicionalistas hay pocas figuras de interés: citemos, aparte del portugués Gregorio Sivestre, a Cristóbal de Castillejo (1490-1550), estimable superviviente de la Edad Media, con obras que recuerdan formas arcaicas, como la de la «disputa», el «diálogo», etc. Así, hemos de pensar en la *Razón feita de amor* cuando leemos su *Sueño,* donde hay tan felices versos como:

Si a los árboles llegaba,
entre las ramas andaba
un airecico sereno,
todo manso, todo bueno,

que las hojas meneaba…

Pero, por su sentido estrófico, estos versos están tocados también de renacentismo; y por otra parte, vemos que Castillejo sabe hacer sonetos cuando se le antoja, para satirizar a Boscán y Garcilaso. No hemos, pues, de hacer mucho caso a la polémica estética: Castillejo, por su mismo papel opositorio, demuestra que la introducción del nuevo estilo es total y definitiva.

Con un pie en cada bando está el autor de las *Guerras de Granada,* don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), si bien es más recordado por su poesía renacentista, como el soneto *Ora en la dulce ciencia embebecido…* (en cambio, el soneto «al soneto», *Pedís, Reina, un soneto…* que a veces se le atribuye, es de don Diego Mendoza de Barros).

La batalla de la escuela italianizante española es corta y fácil, por contar con Garcilaso. Inmediatamente, de su ejemplo arrancan varias corrientes líricas donde habrá quienes lleguen a igualar y superar al maestro común.

La herencia de Garcilaso. Herrera. Épica renacentista española

Las consecuencias inmediatas del ejemplo de Garcilaso pueden situarse, por lo que toca a la lírica, en una gama que va desde la «escuela sevillana», elocuente, retumbante y colorista, a la llamada «escuela salmantina», que, en rigor, trasciende con Fray Luis de León sus puntos de partida: por otra parte, también hay que tener en cuenta la aparición de una épica a la manera italiana, es decir, en estrofa cerrada y ornamentada, que por el momento no logra obras absolutamente magistrales, pero que crea la base de algunos de los mejores frutos del barroco.

Puesto que Fray Luis de León se sale de toda inserción en influjos históricos, y la «escuela salmantina», estrictamente hablando, consiste en poco más que en él, tomaremos aquí a Herrera como punto de partida en la contraposición, que pasa gradual-

mente, con Medrano y Aldana, hasta el tono profundo y austero del maestro de Salamanca, de quien hablaremos en capítulo aparte. En cuanto a la poesía de San Juan de la Cruz, anticipémoslo, es un hecho separado al margen de las posibles «escuelas», a pesar de fidelidad externa al garcilasismo. En la poesía de Fernando de Herrera (1534-1597) se distingue a primera vista una manera enfática en grandes cantos patrióticos, y una manera meditativa, en sonetos amorosos. Pero la diferencia es menor si se considera su raíz expresiva: lo mismo en un modo que en el otro, Herrera se nos aparece, más que como un poeta, como un técnico sutil de la poesía, que hábilmente calcula las estructuras de dicción y metro adecuadas a su intento en cada caso. Sus grandes, odas, como la *Canción por la pérdida del Rey don Sebastián, Canción por la victoria de Lepanto,* etc., han tenido sobrada influencia en toda la poesía civil, no sólo en el Siglo de Oro, sino hasta Quintana y Núñez de Arce: hoy, pasado el gusto elocuente decimonónico, quedan como elemento histórico. Mayor interés conservan las piezas sentimentales —sonetos, y,

por ejemplo, la *Elegía* que se afirma dirigida a Camoens—: con una ortografía especial, de exactitud científica para la dicción poética, Herrera tejió su petrarquesco sentir por la Condesa de Gelves en forma nítida y casi viva:

Yo vi unos bellos ojos que hirieron…

Pero la imagen que prevalece es la del Herrera filólogo «moderno», editor y comentarista de Garcilaso en sus *Anotaciones…* (1580), amplio comentario con disquisiciones lingüísticas, etc. Como elocuente síntoma, diremos que se ha descubierto que, al editarse a sí mismo, Herrera rectificó algunas erratas pegando cuidadosamente papelitos con la grafía correcta encima de la impresión equivocada.

En el proemio a su edición de Francisco de la Torre, advirtió Quevedo: *Fernando de Herrera, doctísimo y elegante escritor… como se leerá en estas obras, tuvo por maestro y ejemplo a Francisco de la Torre,*

imitando su dicción y tomando sus frases y voces tan frecuente, que puedo excusar el señalarlas; pues quien los leyere verá que no son semejantes, sino uno. Y luego, leyendo el prólogo de Francisco de Rioja a la edición, hecha por Pacheco, de las poesías de Herrera, al leer *que verdaderamente fue el primero que dio a nuestros números, en el lenguaje, arte y grandeza,* apostilló al margen, con cólera: *miente el idiota.*

En tomo a Herrera, el ambiente sevillano presenta otros poetas afines: alguno, por mera afinidad local, como Baltasar del Alcázar, que utiliza las formas tradicionales en tono ligero, como en la famosa *Una cena,* pero con la sorpresa —en *Modo de vivir en la vejez*— de ver convertirse en hondo sentimiento de la fugacidad de la vida lo que parecía una broma sobre el viejo que sabe alimentarse bien, y, de paso, una parodia del estilo altamente retórico:

… Salido el sol por Oriente,
de rayos acompañado,
me dan un huevo pasado
por agua, blando y caliente…
… Mas todo es vano artificio:
presto me dicen mis males
que han de faltar tos puntales
y allanarse el edificio.

Mayor calibre poético tiene Francisco de Medrano (1570-1607), que, por su horacianismo, representa un enlace con la «escuela salmantina». Esto mismo ocurre, en mayor grado, con el misterioso Francisco de la Torre, y con Aldana, no lejano, por su origen familiar, al ámbito salmantino. Francisco, de la Torre, de cuya personalidad no se sabe nada y que fue confundido por su editor, Quevedo, con un homónimo de la época barroca, ha dejado algún soplo de auténtica poesía, austera y de melancolía garcilasiana

Estrellas hay que saben mi cuidado

y que se han regalado con mi pena…

El capitán Francisco de Aldana (1537-1578) es poeta hondo, rico y dominador de sus medios. Ningún otro poeta español de su época, salvo Fray Luis, lleva tal densidad de pensamiento: es más, incluso llega a parecemos un precursor del conceptismo en la zonas de sombra en que ese pensamiento excede con su peso al poder elevador de la resolución formal. Dejamos a un lado sus numerosas *Octavas dirigidas al Rey don Felipe,* donde, con ambiciosa lucidez, traza lo que debería ser el programa de la política internacional española en aquel momento: más nos interesan epístolas como los *Pocos tercetos, dirigidos a un amigo,* en que la profesión militar se presenta como vía de ascetismo moral —y ya hay aquí un avance del estoico Barroco—, al contraponer con rotundo acierto expresivo la vida bélica a la cortesana, o la *Epístola a Arias Montano,* entrando a un rigor «metafísico» con éxito poético al servicio de una profunda originalidad religiosa prerreformadora. Sólo con Quevedo o con los «metafísicos» ingleses puede emparentarse el precedente de esta epístola. Pues si en algún momento suena casi idéntica a la *Epístola moral a Fabio,* de Andrada,

(Pienso torcer de la común carrera
que sigue el vulgo, y caminar derecho,
jornada de mi patria verdadera;
entrarme en el secreto de mi pecho
y platicar en él mi interior hombre
dó va, dó está, si vive o qué se ha hecho.)

luego trasciende los límites del humanismo senequista para subir a perspectivas religiosas, con fantasía que hubiera entusiasmado a Donne,

… (Dios), como el fuego saca y desencentra
oloroso licor por alquitara
del cuerpo de la rosa que en ella entra,

así destilará de la gran cara
del mundo material, varia belleza,
con el fuego de amor que la prepara…

e incluso afrontando la versión lírica del éxtasis intelectual en la contemplación beatífica:

Cual pece dentro el vaso alto, estupendo
del océano, irá su pensamiento
desde Dios para Dios yendo y viniendo.
Serále allí quietud el movimiento,
cual círculo mental sobre el divino
centro glorioso, origen del contento…

Pero Aldana no vale sólo por sus «contenidos», sino porque éstos se encaman —aunque no siempre con igual felicidad— en criatura poética. Así lo corrobora alguna probatura técnica, que por su particular acierto queda como precedente básico en un desarrollo formal que hoy conserva mayor vigor que nunca: el endecasílabo blanco, traído por Garcilaso sin servir para nada especialmente valioso, adquiere en Aldana nueva vida «a la española», con encabalgamientos y elasticidad coloquial, que lo hacen apto para poner en la poesía imágenes que se juzgarían, desde una posición puramente renacentista, de irredimible prosaísmo: en la *Carta a un amigo al cual le llama Galanio…* describe la vida guerrera con eficacia inaudita:

… Aquél su cuerda enciende, éste su mecha
sopla. De balas éste boca y bolsa
hinche. Quién la trabada y vieja malla
cubre…

Y así prosiguen más de una docena de versos, con sus verbos iniciales, pintando los preparativos, hasta llegar a la amplia y soberana descripción del caballo:

Veréis tras esto el fiero y generoso

caballo, al alto son de la trompeta,
alzar la frente, alegre y plateada,
sacudir el copete y la cabeza,
el cuello encaramar, erguir la oreja…

Y así, toda una tirada de felicísimos versos. En este sentido, Aldana parece anticipar algo del actual sentido —más hispanoamericano que español sólo— de la «poesía de las cosas», sin necesidad de popularismo ni de «ennoblecimientos» renacentistas.

Pero no tendríamos una idea completa de la poesía de Aldana si no viéramos, además, su lado de sensualidad erótica, tan delicada como voluptuosa, expresada sobre todo en sonetos de fina insinuación, donde lo que empieza como inocuo idilio acaba en atrevida implicación de placer; sutil juego bastante lejano a las convenciones de la poesía amorosa del Siglo de Oro. Así, entre varios ejemplos posibles, citemos éste:

Mil veces digo, entre los brazos puesto
de Galaica, que es más que el sol hermosa;
luego ella, en dulce vista desdeñosa,
me dice: «Tirsis mío, no digas esto».
Yo lo quiero jurar, y ella de presto,
toda encendida en un color de rosa,
con un beso me impide, y presurosa
busca atapar mi boca con un gesto.
Hágole blanda fuerza por soltarme,
y ella me aprieta más, y dice luego:
«No lo jures, mi bien, que yo te creo.»
Con esto de tal fuerza a encadenarme
viene, que Amor, presente al dulce juego,
hace suplir con obras mi deseo.

Con Aldana, nacido en Florencia, pero de familia extremeña, y muerto en Alcazarquivir con el legendario rey Don Sebastián,

entramos —según se previno— en el ámbito «salmantino», dejando el «sevillano». Este último tendrá más adelante otros poetas, en el nuevo siglo y los nuevos modos: por ahora, y antes de hablar de Fray Luis de León, conviene que abandonemos un momento esa polaridad geográfica de las dos grandes corrientes de la lírica española —duraderas hasta el siglo XX— para delimitar la jurisdicción de la poesía épica. Mientras no llegue el barroco —ya lo decíamos— esta poesía será un trabajo esforzado, pero malogrado en todo lo substancial. Si interesa *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1533-1594) es en la medida en que contiene algo ajeno al modelo italiano a que se someten sus octavas reales: un valor narrativo, una nobleza de ánimo al contar la guerra de los conquistadores españoles en Chile, que casi hacen legible el poema, si sabemos ser sordos al fallo de la forzada elocuencia, cayendo en prosa desangelada a cada paso. En tomo a la obra de Ercilla, hay diversos poemas análogos, unos propiamente bélicos, como la continuación de *La Araucana,* por Pedro de Oña, en una octava diversa, y *La Austriada* de Juan Rufo; otros con intención religioso-legendaria, *Las lágrimas de Angélica,* de Barahona de Soto, etc., pero es dudoso que estemos aquí en el nivel propio de la «historia de la literatura universal».

Aún podríamos adjuntar a este apartado el primer nombre importante de poeta lírico que nos llega de la orilla americana: el del mexicano Francisco de Terrazas (1525?-1600), de cuya originalidad basta a dar suficiente testimonio su famoso soneto —casto y atrevido a la vez— a las piernas de la amada, en que, lejos del erotismo, intelectualizado y violento, de la lírica española, el deseo se frena y se legitima con la declaración de la propia virtud del poema:

¡Ay basas de marfil, vivo edificio
obrado del artífice del cielo,
columnas de alabastro que en el suelo

nos dais del bien supremo claro indicio!
... ¡Ay puerta de la gloria de Cupido,
y guarda de la flor más estimada
de cuantas en el mundo son ni han sido!,
sepamos hasta cuándo estáis cerrada,
y el cristalino cielo es defendido
a quien jamás gustó fruta vedada.

FRAY LUIS DE LEÓN

En la literatura española del siglo XVI, la obra de Fray Luis de León (1527-1591) constituye el punto de síntesis de los diversos elementos culturales y espirituales de la época, y al mismo tiempo, su cima poética más alta. Pues en ella se une en armonía el elemento humanista del Renacimiento con el encendido espíritu religioso de la Contrarreforma, en un equilibrio que ya no tendrá nueva ocasión de repetirse. Para comprenderlo mejor, conviene empezar por tener en cuenta que la poesía, en la vida de Fray Luis, cumple una misión de oasis de consuelo, en momentos doloridos por las consecuencias de sus polémicas teológicas y escriturísticas. Para explicar el sentido de éstas, y tal vez algunos aspectos de su poesía, se ha atribuido a Fray Luis ascendencia hebraica, pero, como él mismo lo ignoraba, habría que creer que «la fuerza de la sangre» alcanza al sentido literario. La vida de Fray Luis de León, tanto de estudiante como de catedrático, se desarrolló en la Universidad de Salamanca —todavía la más importante entonces de España, a pesar del rápido crecimiento de la Universidad cisneriana y renacentista de Alcalá (hoy de Madrid)—. Muy joven, entró en la Orden de San Agustín, llegando en ella a altos cargos. Por entonces, en plena Contrarreforma, la Inquisición vigila el cumplimiento de la orden trentina de no traducir los textos sagrados, y usar sólo la *Vulgata,* para que las discusiones filológicas no sirvan de entrada a libres interpretaciones de sentido —disposición que cesa con León XIII—. Fray Luis de

León se encontraba así en situación delicada, pues su tarea exegética se basaba en reivindicar la *veritas hebraica* en la Biblia, la natural primacía del original más antiguo sobre las traducciones, aunque entre éstas la *Vulgata,* por conveniencias prácticas y rituales, asumiera valor de «texto oficial» aun con todas sus imperfecciones filológicas. Sus rivales universitarios —lo que podríamos llamar la «escuela tradicionalista»— acechaban la ocasión de derribarle de su cátedra y creyeron tenerla cuando, en 1561, Fray Luis hizo una traducción y comentario del *Cantar de Cantares,* si bien, por estar sólo manuscrita y destinada a uso personal, y con la traducción presentada como base del comentario, no contravenía al decreto trentino. Así hubieron de reconocerlo, a la larga, los jueces inquisidores, pero en los años de prisión mueren los compañeros de Fray Luis, y se corta así ese camino de renovación escriturística. Pero seguramente la cárcel —como en el caso de Cervantes para el *Quijote*— fue ocasión decisiva para que Fray Luis dejara actuar su condición íntima de poeta. Pues en la prisión, privado de libros y Sacramentos, escribe su *Exposición del Libro de Job,* cuyos capullos se cierran con unos versos que resumen el sentido de cada parte, y que sirvieron para que Fray Luis se inclinara del todo al cauce poético. Ya sabemos cómo Fray Luis salió triunfante, cómo defraudó la maligna expectación de sus oyentes al volver a sus lecciones —tal es el sentido de la frase, quizá legendaria, «Decíamos ayer»— y cómo estuvo a punto de volver a la cárcel por la acritud y violencia con que participó en la gran polémica teológica de su tiempo entre «bañezianos» y «molinistas» —por supuesto, de la parte de éstos, más modernos, y mayormente acentuadores de la libertad de la voluntad humana—. Pero aquí nos incumbe atender más bien a los frutos literarios que empezaron a aparecer con tales ocasiones.

Hemos nombrado ya dos libros en prosa: a ellos se añaden luego *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo*. En general, la prosa de Fray Luis de León es un resultado hermoso, pero sin au-

téntico logro y sucesión, en que el intento incipiente de una prosa basada en la tradición clásica se reúne, en equilibrio inestable, con la herencia de la prosa medieval. Si la prosa de Fray Luis de León valiera tanto como su poesía, la prosa española, en general, hubiera sido, desde entonces, algo unitario, de riqueza serena y bien trabada, en que se habrían fundido la capacidad realista de la prosa popular medieval y el alcance amplio y meditativo de una prosa «culta». No fue así, y por ello el estado general de la prosa sigue siendo, entonces y ahora, disperso y heterogéneo, falto de una tradición de vigencia general que dé resueltos los problemas básicos de la expresión al escritor medio. Claro que no podemos lamentar esta situación de conjunto, a la vista de las gloriosas «excepciones», las obras geniales en prosa, que, resolviendo desde la raíz su misma constitución (bien sea en permanencia de lo popular intemporal, con elegante humor, como en Santa Teresa y Bernal Díaz, o bien en sublime evasión irónica a un «estilo sin estilo», como en el *Quijote,* o bien en cruel apretamiento sarcástico del lenguaje, como en Quevedo), han dado monumentos seguramente más valiosos que los que habría presentado una prosa de alto nivel medio uniforme.

En especial, hoy se hace preciso disminuir relativamente la valoración dada a *De los nombres de Cristo* por el gusto decimonónico, amigo de la elocuencia marmórea y neoclásica, en beneficio de una obra más viva —y más próxima a Santa Teresa, en muchos aspectos estilísticos— como el comentario al *Cantar de Cantares: Porque esta ave* [el palomo] *es la que mayores muestras de celos da entre todas las demás; y ansí, en viniendo defuera, luego hiere con el pico a su compañera, luego la riñe y con la voz áspera da grandes indicios de su sospecha, cercándola muy azorado y arrastrando la cola por el suelo; y a todo esto, ella está muy paciente sin se mostrar áspera ni enojada*. Esta vivacidad se echa de menos en el elegante torneo de elocuencia que es *De los nombres de Cristo,* intento de aclimatación de la forma ítalo-clásica del diálogo. En otro sentido, es curioso el caso

de *La perfecta casada:* en España es común como libro de obsequio a las mujeres, sobre todo para regalo de bodas, pero las obsequiadas protestan con indignación cuando encuentran en sus páginas el injurioso desprecio a las mujeres en general que sentía Fray Luis: *Conténtense con su natural poquedad, y no le añadan bajeza, ni la hagan más apocada; y adviertan y entiendan que su natural es femenil, y que el ocio por sí afemina, y no junten a lo uno lo otro, ni quieran ser dos veces mujeres*.

Pero, como se dijo, la poesía de Fray Luis de León está en un plano mucho más alto que su prosa. En ella, hay poesías originales y traducciones —de poetas latinos, italianos, o de la Biblia. Como en Fray Luis la forma tiene tan mágica y decisiva importancia —*y* en ello se demuestra su máxima valía poética—, sus traducciones asumen casi tanta importancia como si fueran originales: por otra parte, a menudo son el lugar de nacimiento de ciertos acentos y cadencias de que luego se beneficiará decisivamente su poesía de tema personal. Además de las églogas virgilianas, hay que recordar la traducción del *Beatus ille* («Qué descansada vida…»), que, al suprimir acertadamente —como señala M. de R. en la página 118— la última estrofa, que daba el sentido satírico de la oda, se eleva a más alto y nuevo valor. En la poesía de tema original encontramos —por lo que toca a sus contenidos y atmósfera estética— una síntesis del humanismo con el sentir católico de la Contrarreforma española. Escasa en cantidad, y más escasa todavía si excluimos, de su corta treintena de composiciones, la mitad de ellas, un tanto ocasionales o débiles de inspiración, esta poesía está compuesta en la mayor parte de los casos en «liras», la estrofa italiana introducida por Garcilaso en *La flor de Gnido, y* que es instrumento fundamental de Fray Luis y de San Juan de la Cruz.

El mundo poético de Fray Luis de León es peculiar: por una parte, se basa en una visión del universo de influjo pitagórico y platónico, es decir, como escala de esferas en armonía que elevan

gradualmente al alma que sabe liberarse de la impureza material, hasta darle una beatitud contemplativa que anticipa la celestial. En cuanto al modo de imaginar esa felicidad eterna en su contenido, en —para decirlo al modo de San Pablo— la substancia de las cosas que espera, su esperanza es de carácter casi intelectual: espera poder conocer los secretos del cosmos al llegar al alto mirador del paraíso. La dicha eterna, para él, es ante todo encontrar respuesta al enigma del mundo. Como se ve, la actitud de Fray Luis es plenamente humanista, casi la sublimación del Renacimiento, en cuanto éste significó curiosidad por los «esquemas» y razones íntimas de la realidad física, no por esta misma en la forma en que la vivimos. Partiendo de este sentir galileano, Fray Luis de León confiere al mundo sensible la categoría de enigma fundamental de la vida, que tendrá su resolución en la eternidad.

Sin embargo, aun siendo ésta una poesía tan cargada de alcance filosófico, y profundamente meditadora de la totalidad de la naturaleza, milagrosamente logra transfigurar su densidad de pensamiento mediante su forma, ingrávida y cristalina. Por curioso contraste, la valía poética de Fray Luis no está dada por sus hondas concepciones, sino por su magia en la cadencia de la frase: bastaría una ligera alteración en el orden de las palabras para estropear por completo el encanto y para que la densidad de la concepción metafísica se transformase en un lastre mortal para la belleza lírica. Este fenómeno de transubstanciación poética de lo filosófico, por virtud de una simplicísima armonía, tiene escasos paralelos —tal vez, partiendo de una concepción opuesta de la vida y la muerte, en Leopardi—, pero no podemos dudar de que ocurre así, por puro milagro expresivo, cuando vemos que, en la conciencia literaria española, su ejemplo ha interesado a todos los poetas posteriores, más todavía que por su universo de orden y armonía en progresiva elevación del conocimiento hacia Dios, en cuanto caso prodigioso de logro musical y lingüístico, que eleva las palabras a través de su efecto estrófico, a un plano de

virtualidad ultrarreal. Para convencemos de esto con un «caso-límite», podemos tomar una poesía (no de las más populares de Fray Luis), que está lastrada abundantemente de elementos culturales, históricos y ceremoniales, para ver cómo la virtud poética actúa casi al margen de las afirmaciones. Nos referimos a la *Oda al licenciado Juan de Grial:* su «argumento», por decirlo así, es la exhortación a los estudios, con vistas al ideal clásico de la fama como modo de inmortalidad, y utilizando un prolijo arsenal de elementos eruditos (mitos, alusiones humanísticas) para dar el tono académico de la «inauguración de curso». Y sin embargo, ante el lector con un mínimo de receptividad poética, este tema básico no es más que un pretexto, una trama inerte, y lo que prevalece en su sensibilidad y en su memoria es la impresión de la llegada del otoño, con el giro repetido de los años en la vida humana, y la queja elegíaca del poeta, que si exalta tanto la vida universitaria —al final nos descubre ese secreto—, es porque la añora ya como perdida, desde una catástrofe personal que no nos dice en qué consiste. Puesto al margen de la vida, Fray Luis la rememora centrándola en lo que para él la ocupaba y ordenaba, la actividad de estudios, que con su reiteración anual tiene también algo de símbolo del tiempo mismo, igual que el retomo continuo de las estaciones y las cosechas. Si esta transposición ocurre de hecho en el poema, es por la mágica virtud musical de las palabras en la estrofa, que enciende y «absuelve» su lastre de significados culturales y humanísticos. Pues empieza así —y prevengamos que la palabra final del segundo verso, «aoja», es del verbo «aojar», hoy menos actual y vivo, con sentido de «hacer mal de ojo»: lo que estuvo a punto de ser rima forzada y ripiosa, logró insertarse en una necesidad natural por obra y gracia de la perfecta forma sonora:

Recoge ya en el seno
el campo su hermosura, el cielo aoja
con luz triste el ameno

verdor, y hoja a hoja
las cimas de los árboles despoja.

Después de esta clave inicial, puramente lírica, el lector puede poner justamente en su valor relativo todo el elemento de saber histórico. No le importa recordar o no que se trata de la grulla, cuando lee:

... Ya el ave vengadora
del Ibico navega los nublados
y con voz ronca llora,
y el yugo al cuello atados,
los bueyes van rompiendo los sembrados.

Pues el «navegar los nublados» y el «llorar con voz ronca» vivifican de sobra al ave, pudiendo otorgar función poética de misterio adicional a la venganza de Íbico, si no se recuerda el mito griego: el ave ya está siendo símbolo de la llegada del otoño, mientras abajo los bueyes preparan la tierra para la siembra. Y no importa tampoco la insistencia en el culto humanista al saber, la defensa de las letras modernas frente a las antiguas, y —para que no falte ningún tópico— el tema estoico del desprecio al oro; porque, como punto de arranque,

el tiempo nos convida,

es decir, es el rodar del año lo que pone en vigencia los ideales de cultura, que al final se resuelven en un acento desnudamente humano de dolor, fracaso y apartamiento, aludido como en enigma:

... y, caro amigo,
no esperes que podré atener contigo.
Que yo, de un torbellino
traidor acometido, y derrocado
del medio del camino
al hondo, el plectro amado

y del vuelo las alas he quebrado.

Nos hemos demorado en esta «obertura académica» de Fray Luis de León, porque aquí su virtualidad lírica se separa más visiblemente de sus contenidos de pensamiento y cultura, pudiéndonos orientar mejor sobre el sentido en que es preciso buscar el secreto de su obra poética. Pero hay varios poemas que seguramente superan a éste en importancia y valor absoluto: las dos odas paralelas, *Noche serena* y *A Felipe Ruiz,* la oda al organista Salinas, y la oda a la *Ascensión del Señor;* sin poderse tampoco olvidar poemas como *De la Magdalena, Las serenas* (sirenas), *Del moderado y constante, De la vida del cielo, Al apartamiento* y *Contra un juez avaro.* Pues —para dar un ejemplo con *De la Magdalena*— bastaría para la inmortalidad esta estrofa inicial:

Elisa, ya el preciado
cabello que del oro escarnio hacía,
la nieve ha variado;
¡ay! ¿yo no te decía:
Recoge, Elisa, el pie, que vuela el día?

Las odas *Noche serena* y *A Felipe Ruiz* expresan el dolor de vivir en la tierra y el deseo del cielo, pero la primera tiene un carácter más inmediato y sentimental, mientras que la otra es más intelectual y descriptiva: la «noche serena» es el contraste entre el suelo,

de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado

y la claridad del firmamento, que, con la fría pureza de las órbitas astronómicas, se presenta como anuncio de sus esferas superiores de bienaventuranza.

A Felipe Ruiz contrasta y continúa el tema: la beatitud esperada por el poeta, para cuando llegue a la morada eterna, es

contemplar la verdad pura sin velo.

Allí a mi vida junto,
en luz resplandeciente convertido,
veré distinto y junto,
lo que es y lo que ha sido,
y su principio propio y escondido.

Heredero de la tradición idealista e intelectualista, Fray Luis de León nos sorprende haciendo consistir la bienaventuranza en volverse hacia este bajo mundo para ver por fin revelados los secretos de su funcionamiento, e incluso de los espectáculos meteorológicos del mundo:

Y entre las nubes mueve
su carro Dios, ligero y reluciente;
horrible son conmueve…

Este sentir, en su raíz filosófica, lo comprendemos mejor en la *Oda a Salinas,* expresión poética del platonismo pitagórico: la armonía de la música sirve para que el espíritu, sintiendo despertar en sí su armonía interna, se vea elevado por encima de su materialidad humana, y entrevea el supremo orden en un éxtasis, nada místico sino más bien intelectual, antes de regresar al vivir cotidiano con la añoranza purificadora de la esfera espiritual. Por supuesto, la importancia del contenido conceptual de esta oda no garantizaba su legítimo resultado poético, y más bien lo ponía en peligro de quedar en razonamiento rimado: hizo falta el toque milagroso de la forma estrófica lograda, en cristalino equilibrio, por Fray Luis, para metamorfosear el tema de la «catarsis» musical en obra lírica:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada…

Y es sintomático que la estrofa más sugestiva y mejor redondeada sea la de contenido más técnico, la que expone la respuesta de la estructura armónica del espíritu humano a las instancias de la armonía musical, que la atempera con ella misma:

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta, y entre ambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.

El mismo sentir, pero en forma totalmente ajena a la historia de la cultura y a la estructuración filosófica, y en cambio encarnado en la narración cristiana, es el que se encuentra en la oda *A la Ascensión del Señor,* que forma así una pareja hondamente contrastada con la oda *A Salinas*. No es más que una exclamación viva, sin organizar las reflexiones, viendo desaparecer a Jesucristo en el cielo se comprende que sea, para la sensibilidad lírica actual, una de las poesías que tienen mayor influjo entre las de Fray Luis, pasando tal vez por encima del mayor prestigio cultural, de que disfruta la A *Salinas*. Ya el arranque, apremiado, denso y acuciante, es un logro total:

¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto,
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?

Y, después, la queja tiene sus palabras estrictas y necesarias:

¿Qué mirarán los ojos,
que vieron de tu rostro la hermosura....

Por ser intensa y lírica, esta oda es breve, la más breve de Fray Luis, cerrándose con la queja a la nube que tapa la figura de Cristo:

¡Ay! nube envidiosa
aun deste breve gozo...

La poesía de Fray Luis de León nunca ha sido objeto de modas ni redescubrimientos clamorosos y polémicos: suprema e intocable, en cambio, se mantiene siempre como la poesía que no deja

de figurar entre las preferencias de los poetas más variados, como la perenne estrella polar de la lírica española.

El Renacimiento en Inglaterra

Sentido del Renacimiento en Inglaterra

En su sentido británico, el término «Renacimiento» significa algo muy diverso que en su aplicación a los países latinos. El movimiento, procedente de Italia, que, tras de una preparación histórico-filológica —«humanismo»—, llevaba a una exaltación de ciertas armonías formales de refinado valor aristocrático y de significado idealista, sobre todo platónico, centrado preferentemente en un sentido del amor que deriva del amor cortesano de los viejos trovadores, llega a la isla inglesa tarde y pálidamente, y no tiene su apogeo hasta el último veintenio del siglo XVI, momento en que, en el resto de Europa, el Renacimiento empieza la honda transformación que dará paso a modos culturales diversos. Tiene gran alcance la circunstancia de que el Renacimiento sea en Inglaterra un hecho casi exclusivamente literario, sin afectar a las artes plásticas figurativas —por el movimiento iconoclasta de la Reforma anglicana— y limitado en la arquitectura a la incrustación de motivos ornamentales desgajados de su inserción en el conjunto de los edificios neoclásicos italianos. No es extraño, por eso, que en la literatura misma, se ciña a una faceta del sentido creativo: por otra parte, el humanismo inglés —por lo demás tardío— carece de base filosófica y es en seguida sacado de su imperturbabilidad al ser arrastrado en las primeras consecuencias sangrientas de las polémicas religiosas (ya se habló de Santo Tomás Moro y su decapitación).

Pero debemos aclarar el alcance limitado —incluso en el orden literario— del cisma anglicano, al menos hasta la llegada del siglo XVII: salvo en el terreno de la prosa, las controversias religiosas no tienen adecuado reflejo en los demás géneros literarios, seguramente por la relativa indiferencia con que la mayoría de los ingleses asistieron a la Reforma y a los posteriores intentos de restauración católica. La facilidad con que ciertos grandes dignatarios abjuraban y se retractaban luego de sus abjuraciones religiosas ayuda a comprender que el pueblo inglés, en su mayor parte, viera estas discordias como asunto, sobre todo, político. Y la consolidación reformista lograda luego por la reina Isabel se efectuará por vías sobre todo políticas, al cimentarse la grandeza inminente de la potencia inglesa en el mundo, sobre todo contra España.

Hay que esperar al puritanismo calvinista para que las controversias religiosas empiecen a significar algo profundo y serio, y tengan efectos directos —a menudo lamentables— sobre la literatura; pero esto ocurrirá a lo largo de la primera mitad del siglo XVII: entonces ya no cabe hablar más de Renacimiento.

En resumen, el primer tiempo del Renacimiento inglés —o sea, la época «pre-elisabetiana»— ostenta una fisonomía un tanto extraña para nosotros: por un lado, reformista y antirromana, pero al mismo tiempo con una fuerte persistencia medievalista, que sólo tiene parangón en España: hechizada y a la vez escandalizada por la lejana Italia, que dicta el tono obligadamente idealista y elegiaco de la lírica amorosa, al mismo tiempo que invita al ejercicio de los sentidos, ambas cosas con una perfección formalista que subyuga a los poetas ingleses, en lucha aún con las dualidades radicales de su lengua y su tradición. Es una época que imita a Séneca sin haber traducido a los trágicos griegos ni a Platón, y que adopta como gran moda a Montaigne sin antes haber vivido de veras la experiencia de la «baja escolástica» y del humanismo propiamente dicho. Pero, sobre todo, es una época

que no tiene un genio literario capaz, como Shakespeare en la inminente época áurea elisabetiana, de remontarse sobre estos elementos discordes para resolverlos en la unidad de la obra de valor absoluto.

La poesía renacentista inglesa antes de Spenser

Los nombres de Wyatt y Surrey —como los de Garcilaso y Boscán en España, aunque más emparejados entre sí en valor— suelen considerarse como la «razón social» de la lírica de este momento, añadiéndose luego los de Sackville y Gascoigne en una suerte de segunda fila. La obra de Sir Thomas Wyatt (1503-1542), aun sin tocar las cimas decisivas de un Garcilaso —ya que hemos hecho el parangón, también aplicable a su muerte prematura—, va mucho más allá de un valor meramente histórico de aportación de nuevas formas, rivalizando en algún aspecto de profundidad anímica y de viveza de tono lírico con los «grandes» del tránsito a la época elisabetiana —Spenser y Sydney—. Wyatt fue personaje fundamental en la corte de Enrique VIII: embajador en Italia, en París y ante Carlos V, encarcelado varias veces en la Torre de Londres y rehabilitado siempre, se sospecha que fue amante de Ana Bolena antes de que ésta fuera elegida por el rey y se convirtiera en pieza importante en el cisma religioso.

A primera vista, Wyatt queda totalmente inserto en el molde tópico de la lírica renacentista —tanto en su sentido del verso como en su idea del amor—, pero ello en parte es debido al modo de presentarlo que tuvo Tottel en su célebre *Miscellany* (1557), que fue la antología decisiva para la fama posterior de la lírica de esta época: hay poemas que no eran de tema amoroso y que el editor los hizo aparecer como tales con uno de sus prolijos títulos. En algún momento hay un contraste casi grotesco entre el convencionalismo del título pegadizo *(Of the Folly of Loving when the Season of Love is past,* «De la locura de amar cuando ha pasado la sazón del amor») y el realismo directo y sarcástico, aún medieval, de unas estrofas que insisten en el estribillo *Ye old mule!*

(«¡Tú, muía vieja!»). Esta capacidad coloquial de la poesía de Wyatt encuentra paralelo posterior, mucho más desarrollado, en la poesía de los «metafísicos» del siglo XVII, pero, como en el caso de éstos, no será apreciada y valorada hasta la recentísima instauración de un sentido antielocuente de la poesía, que en Inglaterra tiene su centro en T. S. Eliot. Pero, además, ello tampoco pasa de ser un elemento dentro de un conjunto atenido en lo esencial a los imperativos renacentistas, si bien con una variedad humana de reacciones y matices anímicos que desborda la habitual monotonía del amor idealizado y transfigurado en la región de lo imposible. Es justamente famosa la poesía *The Lover sheweth how he is forsaken ofsuch as he somtime enjoyed* [«El amante muestra cuán abandonado está de lo que un tiempo disfrutó»], en cuya segunda estrofa, de las tres que tiene, hallamos un momento de ternura viva excepcional en el Renacimiento europeo:

… Thancked be fortune, it hath ben othrewise
Twenty tymes better: but ons in speciall,
In thyn arraye, after a pleasaunt gyse,
When her loose gowne from her shoulders did fall,
And she me caught in her armes long and small,
And therewithall so swetely did me kysse,
And softely saide: dere hert, howe like you this?

[«… Gracias sean dadas a la suerte, ha sido de otra manera — veinte veces mejor, pero sobre todo una vez, — en sutil atavío, con placentera apariencia — cuando su suelto manto cayó de sus hombros, — y me tomó en sus brazos largos y finos, — y me besó en seguida, tan dulcemente, — y dijo suavemente: Corazón querido, ¿te gusta así?»]

Es sintomático que no sea la forma plenamente italianizante del soneto la que permite a Wyatt sus más perdurables logros, sino estrofas como la que se acaba de mostrar, y mejor aún otras estrofas de verso corto, con un estribillo visiblemente musical

(semejantes a las «letrillas» españolas, pero de seria intención), por ejemplo: *My lute be styll for I have done* [«Calla, laúd mío, pues yo he terminado»]. Este sentido musical explica que Wyatt conserve a veces, en incrustaciones inesperadas, versos a la arcaica manera aliterativa, rompiendo la medida para lograr un efecto dramático, especialmente expresivo al cantar, de fractura de la frase en dos partes, compensando la irregularidad métrica resultante con la unidad de la aliteración, que insiste en un mismo sonido. Por ejemplo en

The sonne, the mone doth frowne on the;
Thou hast darkenes · in daylightes stede…

[«El sol, la luna fruncen el ceño sobre ti; — tú has puesto tinieblas en la luz del día…»], el segundo verso contradice el sentido rítmico previo para enfatizar el reproche, cortando la frase en dos, y poniendo en cambio una repetición de sonidos «t» y «d».

Es difícil dar una valoración total de la poesía de Wyatt, porque para ello hemos de prescindir de la imagen, un tanto disminuida, que de él tuvieron sus sucesores inmediatos. Pero probablemente se puede afirmar que es él, más que un Spenser o un Sydney, el que prepara con mayor profundidad la posibilidad de la poesía de Shakespeare: ya asistimos en Wyatt, aunque todavía en esbozo y en pequeño, al proceso shakespeariano de mezcla vigorosa de elementos académicos renacentistas con pervivencias del coloquialismo y el sarcasmo de la Edad Media, para iluminar y fundir de vez en cuando esa mixtura con un relámpago de expresión unitaria, directa y vigorosa, de absoluta modernidad en su audacia. Como caso extremo en apoyo de esta opinión, puede servir su octava *Of his returne from Spaine (De su regreso de España),* donde, en medio de una serie de tópicos humanísticos, salta la chispa de una metáfora, produciendo este verso genial —y casi intraducibie—, que podría ser atribuido a Shakespeare:

... like bended mone that leanes her lusty side.

[«... como luna inclinada que ladea su costado lascivo.»] De todas maneras, aunque no se acepte esta similitud shakespeariana, Wyatt ha de ser admirado como un poeta de intensa emoción y perfecta habilidad formal —aun en lo que se creyó defecto ocasional de ritmo—, rebasando la convención sentimental renacentista para damos algunas veces un tono que hoy llamaríamos «existencial» por teñir el mundo entero con su color:

Who shall me gyve
Fetherd wynges for to fle,
The thing that doeth me greve
That I may se?

[«¿Quién me dará — emplumadas alas para volar, — que pueda ver — la cosa que me aflige?»]

La gran elegía a la muerte de Wyatt la escribió su discípulo y completador de su labor poética: Henry Howard, conde de Surrey, que había de morir todavía más joven que Wyatt, condenado injustamente a muerte en 1547, cuando tenía treinta años. Surrey no es tan hondo poeta como Wyatt y sin embargo, por su trabajo técnico de adaptación y renovación de formas, produce consecuencias imborrables, no sólo sobre la poesía inglesa posterior sino, en algún aspecto, sobre casi toda la europea. Pues Surrey da un nuevo cuño decisivo a los cauces formales de origen italiano, devolviendo alguno de ellos al Continente con un nuevo sentido para su uso posterior. En efecto, Surrey reforma el soneto y da nuevo alcance al endecasílabo «blanco» (sin rima). Por lo que toca al soneto, su renovación no afecta más que a Inglaterra: consiste en reemplazar los dos cuartetos de rimas iguales y dos tercetos por tres cuartetos de rima diversa más una pareja final de versos, con lo que —entre otras consecuencias—, no hay que buscar tantas rimas repetidas, y se facilita la labor. Surrey parece decir lo de Lope: *Contad si son catorce, y está hecho*. Pero el

primer resultado es que se pierde el puro sentido italiano de esta forma, y se llega a dar el nombre de «soneto» a cualquier cosa (por ejemplo, se llama en cierta ocasión a *new courtly sonnet* nada menos que a la balada *Lady Greensleeves):* sólo más adelante el soneto en su forma nueva será cultivado, en seis años de moda tan intensa como fugaz, por muchos poetas entre los que está Shakespeare. Puede parecer un bizantinismo prestar atención a esta reforma estrófica, pero, como ocurre siempre en poesía, una pequeña variación de estructura implica una gran diversidad de conceptos y sentimiento: rota la forma italiana del soneto — unitaria como una estatua, donde los cuartetos son la figura y los tercetos el pedestal inscrito— se cae en una simple suma de tres apuntes líricos, rematados por una «aleluya» que tiende a tomar carácter de resumen y moraleja, como lo subraya su presentación tipográfica: precedido de dos puntos, este pareado final se imprime un tanto distanciado, con caracteres de «suma total» y consecuencia aleccionadora, dejando, en cambio, el resto del soneto como una acumulación de datos. Así, por ejemplo, en el soneto *Spring,* después de catalogar lo que hacen varios animales en primavera, se cierra con el contraste final:

And thus I see among these pleasant things
each care decays, and yet my sorrow springs.

[«Y así veo que entre estas cosas agradables — todo cuidado se extingue, y sin embargo mi tristeza brota.»]

Es decir, el soneto inglés, sobre todo cuando no está en las manos del propio Surrey o de Shakespeare, pierde su rigor y exigencia, y su necesidad de un estilo lapidario, para hacerse más acomodaticio y coloquial.

Pero, mirando desde el Continente, nos interesa más la labor de Surrey en lo que se refiere a la constitución del «verso blanco», o endecasílabos sin rima, que le sirve para traducir a Virgilio mejor que con las formas que otros habían usado con anteriori-

dad. El endecasílabo blanco no es simplemente un endecasílabo que no lleva rima, sino que, por no llevarla, debe adoptar otro fraseo más libre, a menudo divergente del ritmo de los versos, para no despertar la expectación de una rima que no va a haber. De Virgilio toma Surrey su modo de aplicar el llamado «encabalgamiento» —el terminar la frase antes o después de fin de un verso, para ligarlo con el siguiente, incluso sin ninguna pausa, evitando así, además de la mencionada espera frustrada de la rima, la monotonía de un ritmo que ahora está desnudo en sí mismo. No es que no hubiera existido «verso blanco» en el Continente: Garcilaso y Boscán lo usaron, mejor o peor (**véase pág. 534**). Pero en España y en el siglo actual, el endecasílabo blanco —sobre todo, a partir de Unamuno— toma su punto de partida en el ejemplo inglés y no —como hubiera parecido más fácil— de Leopardi y la tradición anterior italiana.

Con lo dicho, puede parecer que Surrey fue solamente un técnico, entregado a pesar y medir detalles de métrica: sin embargo, es un excelente poeta a quien en su ambiente sólo Wyatt podía eclipsar, y aún más rico que él en temas y variedad de experiencias, si bien sin alcanzar la profundidad de su maestro. Hay, sobre todo, una elegía, escrita en su prisión en el castillo de Windsor, donde su dolor y nostalgia rompen por un momento las fronteras de los hábitos vigentes en aquella poesía para damos algún conmovedor toque realista, una estampa minuciosa y nítida de la vida elegante, que sus ojos no volverían a contemplar jamás:

… the palme play, where, dispoyled for the game,
with dazed eies oft we by gleames of love,
have mist the ball, and got sight of our dame,
to baite her eyes, whiche kept the leads above…

[«… el juego de pelota, donde, desvestidos para el juego, — con ojos deslumbrados a menudo por destellos de amor — he-

mos perdido la pelota, y buscado la visión de nuestra amada —para morder el anzuelo de sus ojos, que en lo alto llevaban la victoria…»].

Hay después de Wyatt y Surrey, y hasta que llegue el importante momento de Spenser y Sydney, un intervalo de vacío poético, donde basta con recordar las relativas excepciones de Sackville y Gascoigne. A Charles Sackville (1536-1608) le nombramos en otro apartado por su tragedia *Gorboduc;* por ahora digamos que la poesía tiene en él un paradójico caso de retomo a lo medieval en cuanto a los temas, al mismo tiempo que fuerte adelanto y modernización en el estilo y en el idioma mismo. Pues su única producción poética, la *Induction,* incluida en una obra colectiva con intención de «educación de príncipes», es una típica visión medieval de horrores dantescos, pero con lenguaje muy elaborado y puesto al día, y en un verso bien acentuado hasta la exageración, incluso —para aumentar la paradoja— aplicando la aliteración medieval para subrayar la modernidad impecable de su ritmo.

En cuanto a George Gascoigne (1525-1577), es un infatigable experimentador en frío de todos los géneros literarios existentes y posibles, acompañando sus obras con un tratado de métrica. Igual que en Sackville, hay en Gascoigne una paradoja: este innovador en las formas quiere reducir la lengua inglesa a las palabras de raíz sajona, como consecuencia quizá de su moralismo partidario de las viejas costumbres austeras, representadas, en su obra *The Steele Glasse,* por «el espejo de acero» en contraposición con el espejo italiano de cristal. Pero el interés que ofrece Gascoigne no es meramente polémico y técnico: siguen recordándose algunas vivas composiciones breves suyas, como aquella en que su amada replica a sus sospechas de que no le haya sido fiel y defiende el principio de su libertad, que él acata filosóficamente:

And if I did what then?
Are you agreev'd therfore?

The Sea hath fishe for every man,
And what would you have more?

[«Y si así lo hice ¿entonces qué? — ¿Estás ofendido por eso? — El mar tiene pescados para todos — y ¿qué más querrías tú?»]

El teatro inglés del Renacimiento: Moralidades e interludios

Este período no es más, para el teatro, que un intervalo de prueba cuyos valores se apreciarán a la luz de la gran época de Shakespeare y los que le preceden, acompañan y siguen de cerca: no por un efectivo interés perdurable de los resultados ya logrados.

Dos períodos podemos distinguir en este penoso, pero fructífero avance del teatro inglés hacia su cima hasta 1530, aproximadamente, con las representaciones de *Moralities* e *Interludes,* y desde entonces hasta cerca de 1580, con el nacimiento de la tragedia senequista, del drama histórico y de la comedia de costumbres.

En el primer período, la *Morality,* como ya se anticipó, es la forma de transición desde el «misterio» medieval hacia una forma escénica más secularizada a través de la personificación de entidades morales y psicológicas. Hemos de dar un salto atrás para señalar los principios de este género: el *Castle of perseverance (Castillo de la perseverancia)* data de principios del siglo XV, y ya muestra una perfecta madurez dentro de esta convención teatral, representando esquemáticamente la vida del hombre desde que nace hasta que comparece ante el juicio divino. A finales del siglo XV, hay alguna *morality* con gérmenes de comedia, como *Mankynd (Humanidad),* donde a pesar de la intención genérica delatada por el mismo título, la figura humana tiene que habérselas, no ya con vicios o pecados abstractos, sino con *Nowte (Ahora). Newgyse (Nuevas-maneras)* y *Nowadays (Hoy-en-día)*: encarnados en rufianes de concreción y desvergüenza casi shakespearianas. Pero el

ejemplo más conocido de este género es *Everyman* («Todo-hombre» o «cualquiera»), que tendrá eco famoso, un siglo más tarde, en la obra en prosa *Pilgrim's Progress (Caminar del peregrino)* de Bunyan; el Hombre, con mayúscula, se hace más próximo a cada «cada uno» en esta figura. Como en las viejas Danzas de la Muerte, el hombre quiere escapar de su fin, pidiendo auxilio a sus amigo Amistad, Parentela y Bienes, pero sólo Buenas Acciones accede a acompañarle a la presencia de Dios. *Everyman,* aparecido en el principio del siglo XVI, tuvo gran resonancia incluso fuera de Inglaterra —existe una versión paralela o anterior en Holanda, *Elckerlijk*—, pero el género se extingue ya, no sin alguna curiosa variante, como la *morality* política creada por Skelton, para dar paso al *interlude*. A pesar de su nombre, no parece que los «interludios» pudieran ser representados como «entremeses» en medio o al lado de otras obras, por su longitud. Con ellos, el teatro empieza a atender por primera vez a sus propias razones de estructura y belleza interna, sin depender tan marcadamente de la ocasión religiosa o moralizadora. Se señala a Santo Tomás Moro (**véase pág. 455**) como uno de los principales estimuladores de este género: su cuñado, John Rastell, compuso e imprimió varios «interludios», aunque fue superado en este mismo género por su propio yerno, John Heywood, cuyas producciones, a su vez, fueron impresas por el hijo de Rastell. Del viejo Rastell suele recordarse su *Calisto and Melebea* (1530), curiosa versión «censurada», moralizadora y con fin feliz, de la *Celestina,* con el discutible resultado que es de temer. Más interesa de este autor el «interludio» —clasificable también como «moralidad»— *The Four Elements (Los Cuatro Elementos),* visiblemente influido por la *Utopía* de Moro, y con la preocupación geográfica —excitada sobre todo por las descripciones de Américo Vespucio— que, desde entonces hasta John Donne, se nota tanto en la literatura inglesa, quizá por razones de política internacional.

Su pariente John Heywood (al que no debe confundirse con Thomas Heywood, el gran dramaturgo elisabetiano) da mayor vida e interés al «interludio», llegando a un tono picaresco en *The Four P. P. (Las Cuatro Pes),* discusión entre *a Palmer, a Pardoner, a Pothycary and a Pedlar (Un peregrino, un buldero, un boticario y un mendigo),* a ver quién dice la mayor mentira. Pero, aquí como en *The Play of the Wether* —en que Júpiter manda a *Merry Report* a llamar a los que quieran quejarse del tiempo que hace—, no hemos salido del todo de la Edad Media: la base del interludio está en la gracia del diálogo, sin cuidar en cambio la acción y el argumento. Más substancioso nudo dramático tienen, pero a fuerza de mayor atrevimiento y desvergüenza, sus dos interludios *Johan Johan the Husband, Tyb his Wife and Sir John the Priest (Juan-Juan el Marido, Tyb su Mujer y el Señor Juan el Cura),* y *The Pardoner and the Friar, The curate and Neighbour Pratte (El buldero y el fraile, el párroco y el vecino Pratte),* ambos anticlericales, el primero por una cruda intriga de infidelidad de la mujer, y el segundo mostrando la disputa entre un buldero —como el del Lazarillo— y un fraile, que quieren predicar a la vez en una iglesia, enredando en su pelea al cura y a un vecino.

Como se ve, las polémicas antieclesiásticas y políticas de la época tienen buen medio de difusión en la escena; en Heywood —que era católico— sin especial designio doctrinario, pero en otros autores con una intención precisa de propaganda protestante: por ejemplo, en el escocés David Lyndsay, ya mencionado antes por su obra poética, y autor de un interludio (1540) donde los «tres estados» del Parlamento se han dejado aconsejar por los vicios y tienen que aceptar las acusaciones de *John the Commonweal (Juan Biencomún),* alegoría del pueblo. Destaca sobre todo un intermedio en que *Pauper (El Pobre)* cuenta cómo ha sido despojado de sus bienes por los eclesiásticos, tras de lo cual el buldero le sonsaca su última moneda dándole bulas de indulgencias. En Inglaterra, el *engagement* protestante del teatro es impulsado

por el obispo John Bale (1495-1563), sobre todo en su *King John (Rey Juan),* en que se da una versión de la figura de Juan Sin Tierra como precursor del anglicanismo. En cierto sentido, estamos todavía aquí en la «moralidad», porque la figura del Rey es aconsejada por alegorías abstractas, algunas de las cuales se transforman, significativamente, en personajes históricos concretos, pero también estamos entrando en el terreno de otro género que tendrá gran desarrollo en Shakespeare: el drama histórico. Antes, sin embargo, de abandonar el «interludio», hemos de señalar que desde hace pocos años se ha enriquecido la idea de su influencia histórica, al descubrirse *Fulgens and Lucrece* (1497) de Henry Medwall: resulta que también había dentro del interludio una vena de humanismo, pues se trata de la versión teatral de un discurso neolatino del italiano Bonaccorso, llenando ya la escena de togas y de senadores, en este caso en tomo a un problema simplemente sentimental.

El teatro inglés del Renacimiento: tragedia, drama histórico y comedia

Desde 1530 a 1580, aproximadamente, el teatro inglés realiza un gran avance, encontrando formas menos medievalizantes y más plenamente renacentistas que las hasta ahora ensayadas, y resolviendo los modos escénicos que servirán en el período shakespeariano. Bien es verdad que, como ya previnimos en general, hay que entender de un modo muy peculiar el renacentismo en su aplicación a la escena inglesa; además del empleo del arsenal de mitos y figuras clásicas legados por la tradición poética, está ahora la influencia de Séneca para la naciente tragedia, y de Plauto y Terencio para la comedia. Séneca no era comparable a los grandes trágicos griegos, pero tenía la ventaja decisiva de que su obra estaba escrita en latín, y por tanto era accesible a todos los literatos. Sus tragedias no se han representado jamás traducidas —*Troacles* se representó en latín en Cambridge, antes del año 1560—, ni en su tiempo ni en el de su influencia inglesa,

hasta que en 1954 el actor Vittorio Gassmann puso en escena una versión italiana del *Tiestes* (ejemplo seguido poco después en España), y realmente sólo nuestra época «existencialista» es capaz de saltar por encima de la poca aptitud del teatro de Séneca para su representación, en obsequio a su sanguinolencia y a su refinado horror barrocamente recargado por la pesadez del estilo. Algo de esto hubo también en su influjo en Inglaterra, sobre todo como «teatro leído» directamente en latín, pues la traducción de las diez tragedias de Séneca fue muy tardía (1581, por Thomas Newton), más como efecto que como causa de su boga. Conviene recordar algunas circunstancias del teatro de Séneca que lo hacían más próximo: el coro queda relegado al final de los actos; el «mensajero» es simplemente un relator, no —como en los griegos— un auténtico escenificador, en una sola persona, de toda una compleja acción lejana y, en especial, el espíritu animador de la tragedia está totalmente secularizado, bien estoicamente, por cierto: lo que fue «hado», fatalidad escrita en el cielo por encima de los dioses mismos, ahora es cuestión personal, venganzas de familia. En cambio, complaciéndose en recargar el terror, introduce el fantasma como posible personaje al lado de los demás —lo que se conserva, a través de la *Spanish Tragedy,* de Kyd, en *Hamlet, Macbeth,* etc.—. Esta truculencia encontró gran favor entre los ingleses, que todavía no tenían los melindres del neoclasicismo francés en su sentido trágico. Hasta que los puritanos hagan cerrar los teatros en 1642, serán mayoría en la escena inglesa los dramas en que —como dice el proverbio español— «muere hasta el apuntador» (si se nos permite este anacronismo técnico).

La tragedia senequista inglesa empieza con *Gorboduc* (1562), de Thomas Norton y Thomas Sackville —ya mencionado por su obra poética—, estrenada ante la reina Isabel. Sus versos son correctos, pero fríos y prolijos, con algo de elocuencia abogadesca, como queriendo persuadir de alguna tesis. Y en efecto, la

obra quería ser una admonición sobre los peligros de la discordia en el Reino en caso de problemas sucesorios —cuestión palpitante entonces y durante todo el reinado de Isabel, obstinadamente soltera—. En la pantomima inicial —elemento éste, por cierto, que, a pesar de constituir un arcaísmo dentro del nuevo estilo, pervive incluso en Shakespeare— se presenta la inevitable alegoría de las varitas que, formando un haz, resisten a todo esfuerzo, mientras que por separado son rotas con facilidad. Pero nadie diría que para evidenciar tal significado lo mejor sea presentar una reina, que, por estar encaprichada de uno de sus hijos más que del otro, mata a éste cuando le toca suceder al rey, su padre, atrayendo también la muerte para ella y para el hijo mimado. La tragedia inglesa inmediatamente se mezcla con otros géneros: aparecen elementos de «interludio» y comedia, aun en contraste impertinente con el motivo central. Es una curiosa experiencia, por ejemplo, la lectura de *Cambyses King of Persia,* de Thomas Presten (estrenado en 1569 en los *Inns of Court,* versión primitiva de la Facultad de Derecho, donde florecieron muchos autores —*University wits,* ingenios universitarios— de los que dominarían la escena inglesa hasta la irrupción de Shakespeare): usando un extraño verso vagamente semejante al hexámetro, pero rimado en pareados, sale primero el «prólogo», que cita a Séneca y Agatón para dar el sentido moral de lo que debe ser reinar. Después aparece Cambises, el emperador persa, que deja las riendas del gobierno en manos de Sisamnes. Hasta aquí, todo va muy ceremonioso, pero en cuanto Sisamnes queda solo, «entra el Vicio *(Ambidexter),* con una sombrerera vieja en la cabeza, un cubo viejo por los sobacos como coraza, una espumadera y una tapa de olla al costado y un rastrillo al hombro». Este personaje, que parece ser el tentador y el espíritu del Mal, se enreda sin embargo en peleas con tres rufianes llamados Huf, Ruf y Snuf: después aparecerán personajes llamados, por ejemplo, Meretriz, Pequeña Habilidad, Vergüenza, Voz Común, Queja Común, Prue-

ba, Examen, Ejecución —mezclándose con los personajes históricos persas—, y asistimos luego a una pelea cómica entre dos personajes de rara fonética —quizá alemanes u holandeses—, que se apaciguan por la intervención de la mujer de uno de ellos, *Marian-May-Be-Good* (Mariana-Puede-Ser-Buena, o Quizá-Buena); a cuya salida sigue la entrada de Venus y Cupido. Todo esto, sin embargo, no impide que el argumento logre llegar a su fin, y el rey muera ejemplarmente, entre largas tiradas de versos de personajes abstractos y concretos.

Este botón de muestra nos permite dejar aquí el problema de la tragedia, y pasar a los dramas históricos *(Chronicle plays)*. Como es natural, los géneros siempre se mezclan entre sí y sus transiciones son graduales: podemos citar casos de tragedias senequistas inspiradas en hechos de la historia nacional, como *Ricardus Tertius* (1579) de Thomas Legge, estrenada en la Universidad de Cambridge, y *The Misfortunes of Arthur,* estrenada en los *Inns of Court*. Pero es un hecho original el que los dramaturgos comenzasen a buscar en los cronicones temas para la escena; hasta cierto punto, como en la España coetánea, pero con especial preferencia por los casos en que los reyes mismos fueran los protagonistas —en tanto que en Lope y en Calderón el rey actúa más frecuentemente como *deus ex machina*.

No es preciso decir que este género tendrá en Shakespeare su mejor representante: más bien hay que subrayar que es este género el más fielmente conservado por él, por haber sido el que más «arregló» en los principios de su dedicación a actividades teatrales. Ya eran populares, antes de él y de Mariowe, obras llamadas, por ejemplo, *The Victories of Henry V* (1588), o *The Troublesome Raigne of King John* (1588), e incluso un *King Leir* (1594). Pero sobre esto hemos de volver al referirnos a Marlowe, a Peele y al propio Shakespeare.

Menos completo, en cambio, es el desarrollo de la comedia antes de la «gran época» que rodea a Shakespeare. Plauto y Te-

rencio, leídos en latín en las escuelas, ayudaron a la estructuración de estos modos escénicos, pero antes de 1580 podemos anotar poco más que algunos ejemplos aislados. En primer lugar, *Ralph Roister Doister* (1553), de Nicholas Udall, donde el protagonista, enamorado de Dame Christian Custance, quiere valerse de un Celestino, Matthew Merygreeke, personaje grotesco en que se centra el valor hilarante de la obra. Más conocida es *Gammer Gurton's Needle (La aguja de la comadre Gurton,* 1553), apoyada en la sencilla payasada de una aguja perdida, que por fin aparece, dolorosamente, en la parte posterior del pantalón del criado, cuando éste se lo pone. Poco es como argumento, pero sirve de entrenamiento para mayor realismo y gracia de estilo que en lo realizado hasta entonces. Desde el punto de vista técnico, es interesante recordar *Supposes* (año 1566), la primera comedia en prosa inglesa, escrita por George Gascoigne, el poeta a quien ya nombramos como explorador de todos los géneros literarios reales y posibles. Ya veremos que el teatro inglés, desde el siglo XVII, va a escribirse siempre en prosa, con alguna excepción, que no hace regla, en nuestra época actual (Yeats, Eliot, Fry).

Para completar la visión de esta época del teatro británico, conviene decir algo sobre la «vida teatral», pues esto nos ayudará a imaginar en su auténtica perspectiva las obras de esta época, sin desplazarlas sometiéndolas a nuestros hábitos escénicos. Durante este tiempo, el teatro (aparte de ser realizado también por los «niños de coro» de las grandes capillas aristocráticas, no sin suspicacias por parte de los profesionales), está en manos de compañías ambulantes, cómicos de la legua que pretenden fijarse, sobre todo en Londres: Hay que recordar que Inglaterra, por su insularidad, y, como consecuencia, por llevar mucho tiempo libre de invasiones y emigraciones, se había hecho un país inmóvil, donde nadie podía abandonar su parroquia sin ser terriblemente castigado como *rogue* (que no podemos traducir como «vago», porque esta palabra no nos da el matiz delictivo que haría falta). Para

que pudieran existir compañías teatrales, hubo que recurrir a la ficción de que se llamasen «criados» de algún señor aristocrático —más adelante, incluso del Rey, y luego, de la Reina—, el cual, en realidad, no les daba más que su salvoconducto, y en todo caso, ropas desechadas, que luego servían para deslumbrar a los espectadores en escena. La batalla decisiva se dio lentamente en Londres: el creciente puritanismo quería proscribir a los cómicos, como maestros de malas costumbres y por trabajar en fiesta, encontrando un aliado en la autoridad municipal, que los veía con malos ojos por razones de orden e higiene —luego se estableció una ordenanza cerrando los teatros las semanas en que pasaran de cierto número las víctimas de la *plague,* el tifus que era siempre endémico en Londres—. Los cómicos empezaron construyendo un teatro fuera de la ciudad, en la otra orilla del Támesis (año 1576), y ya veremos cómo acabaron por prevalecer: pues contaban con un aliado que, aunque muchísimo menos poderoso de lo que nos inclinaríamos a imaginar, no podía dejar de ser decisivo: el gusto de la autoridad regia. El teatro, en los últimos veinte años del siglo XVI, obtuvo un *modus vivendi* con el establecimiento, en 1581, de una censura de la corte —por el *Master of Revels*— que sirvió para defenderlo en gran medida de las críticas puritanas, llegando además a tener plena independencia económica, y hasta a ser un buen negocio, cosa importante porque así atrajo a muchos poetas que sin eso tal vez no lo hubieran abordado: quizá el propio Shakespeare entre ellos.

Prosa religiosa en el Renacimiento inglés

Después de lo que ya se ha dicho sobre Moro y el humanismo (**véase página 455**), y sin olvidar a escritores que, aunque de intención manifiestamente pedagógica, lograron alguna fecunda consecuencia de experiencia estilística (como Sir Thomas Elyot, que en su *Gouemour* quiso ser el Castiglione inglés), podemos ceñir la prosa de esta época inglesa al terreno religioso. Interesa anotar que William Tyndale empezó a traducir el Nuevo Testa-

mento en 1522, teniendo que refugiarse en Alemania para terminarlo; esta traducción sirvió de base para la gran Biblia «autorizada» de 1611, que es a su vez la referencia fundamental de toda la prosa inglesa posterior. En otra obra aparte, Tyndale razonó los motivos de su empresa de traductor, siendo curioso que, además de los motivos generales del Protestantismo, afirmara que la lengua griega, y sobre todo la lengua hebrea, están más cerca del inglés que del latín.

De 1549 data la fijación oficial del *Book of Common Prayer* («Libro de la oración en común»), de profundas consecuencias, en estilo sobre todo, para la literatura. Empieza a darse un peculiar tipo de libro de devoción, generalmente salpicado de polémicas anticatólicas: por ejemplo, los sermones de Latimer (1485-1555), que alcanzan auténtico valor artístico, sin que su autor se lo propusiera, a fuerza de vehemencia y agitación dramática. Pero la obra más leída, hasta convertirse en obligado objeto de todo hogar inglés de la época, es el «martirologio» anglicano de Foxe, es decir, *Acts and Monuments of these latter and perilous Dayes* (1563), furioso catálogo antipapista de las ejecuciones de anglicanos en Inglaterra, y aun de todos los que de un modo o de otro considera martirizados por los de Roma, «desde el año mil».

También en Escocia se da esta literatura polémica, pudiéndose citar —por tercera vez— a Lyndsay, ya mencionado como poeta y dramaturgo, ya que no —por haber escrito en latín— al humanista Buchanan. Pero la gran figura es la de John Knox, el fundador del presbiterianismo (1505-1572): sus obras, aunque desiguales, por su intención nada literaria, son una contribución esencial a la formación en Gran Bretaña de una «prosa protestante», en que lo religioso no es sólo un contenido, sino también un estilo, casi una sintaxis y una gramática, con mucha pasión y poco ornamento, interiorizada y monótona, y de sabor dialéctico a sermón y Biblia: el paralelo británico de la prosa luterana.

Madurez renacentista en las literaturas románicas

Madurez literaria del Renacimiento italiano

Empezamos aquí nuestro recorrido de la literatura italiana en la imprecisa, pero crítica sazón en que el Renacimiento pasa por su cénit y comienza a perder lozanía, cuajándose pronto en obras ultramaduras en que el estilo y la forma parecen quedarse desprendidos del impulso interno. Es la fase literaria correspondiente al *manierismo* en pintura, o sea, la llegada —tras un efímero equilibrio de un decenio, que acaba con la muerte de Rafael, 1520— de una disgregación formal de las obras en pequeños elementos y en fórmulas parciales, que no dimanaban del origen mismo de cada cuadro. Por haber sido la gran inventora de maneras literarias, ahora Italia se encuentra en la paradójica situación de terminar por ser reconocida, aun por los más alejados, como escuela magistral en el mismo instante en que comienza a faltarle el soplo creador. Desde 1520 en adelante, la gran poesía de tipo italiano se escribe fuera de Italia: incluso hay formas, como la narrativa, que sin desmentir nunca su raíz itálica, tienen en otros países altos destinos que no se habían presagiado en su patria. A fuerza de modernidad, Italia empieza a caer en cierto bizantinismo literario: y mientras los demás sacan partido de sus invenciones, lentamente aclimatadas en toda Europa, ella las siente resecarse en un clima académico y gramaticalista. Uno de los grandes síntomas del siglo es la fundación de la Academia florentina de la «Crusca», que establece el diccionario definitivo del

idioma «clásico», sin dejar ninguna puerta abierta a ulteriores acarreos con su tajante *non si puó*.

El corte, pues, entre los escritores renacentistas italianos y los que abren este apartado, se ha dado separando figuras a veces coetáneas a la luz de un sutil criterio de mayor o menor madurez, apechando el momento en que aparece un tono «manierista» —o, por supuesto, un tono «barroco», como más decidida disociación formal—. Esto era especialmente problemático en la prosa, pero en algún momento había que trazar la línea. Y ocurre que, en efecto, al empezar, en la prosa propiamente narrativa, por Matteo Bandello (1485-1561), notamos haber cruzado un umbral de decisiva modernidad: Bandello ya no es un narrador de «cuentos», sino un prosista verosímil, real informativo y aun con especial inclinación por lo pequeño y lo cotidiano. El sentido de su incitación a la lectura no descansa en lo fantástico, ni en lo bufonesco: cree que la vida verdadera es ya de por sí bastante novelesca, si se saben elegir sus casos y anécdotas, y que es mejor fondo de la narración el horizonte histórico del mundo que el cielo convencional de la leyenda y la broma: *Pochissime età hanno veduto così subite mutazioni come noi veggiamo tutto il dì, né so a che fine le cose debbano terminare*. [«Muy pocas edades han visto tan súbitas mutaciones como vemos nosotros todo el día, y no sé a qué fin vayan a terminar las cosas.»] También hay nuevo sentido en otros prosistas variados, ocasionales y a menudo incorrectos, como Aretino, Vasari y Cellini: Pietro Aretino (1492-1556) es famoso todavía sobre todo por la obscenidad de sus diálogos *(Ragionamenti),* pero interesa aquí porque, para bien y para mal, inaugura la posición del panfletista político a sueldo, que preludia todos los peligros del periodismo moderno —*chantage* incluido—, pero también su vivacidad, a menudo saludable. *Io sono il segretario del mondo* [«yo soy el secretario del mundo»], se jacta en una ocasión, viendo a todos rivalizar en pagarle y contarle secretos para sus intereses propagandísticos. Aretino, cuando conve-

nía, era capaz de escribir también vidas de Santos, pero ahí cae en el vacío del *stilefiorito,* sin nada que poner detrás del estilo. Pero, como no hay mal que por bien no venga, la continua adaptación del Aretino a las circunstancias que determinaban cada una de sus páginas llega a producir una elasticidad que, quiérase o no, le convierte en uno de los poquísimos grandes prosistas del siglo XVI italiano. Ciertamente no es más que un virtuoso, pero la época y el ambiente no dan para más en la prosa. Y admira, por ejemplo, verle en una carta a Tiziano, su *compare,* rivalizar con el pintor en presentar el espectáculo del Canal Grande veneciano, y levantar luego la vista al cielo: *quasi uomo che fatto noioso a se stesso non sa che farsi delta mente, nonchè dei pensieri, rivolgo gli occhi al cielo, il quale da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi; onde l'aria era tale, quale vorrebbono esprimerla coloro che hanno invidia a voi, per non poter esser voi, che vedete nel raccontarlo io*... [«como un hombre que aburrido de sí mismo no sabe qué hacer de su mente ni de sus pensamientos, vuelvo los ojos al cielo, que, desde que Dios lo creó, nunca estuvo embellecido de tan hermosa pintura de sombras y luces: donde el aire estaba como querrían expresarlo los que os tienen envidia por no poder ser vos, que veis cuando yo lo cuento...»]. Y se extiende luego Aretino en la descripción del cielo, amontonando colores. Alabanzas a Tiziano aparte —y ahora la lisonja está dictada por la amistad y la verdad—, un escritor que en aquella época es capaz de entretenerse pintando nubes merece que se le perdonen muchos pecados literarios y humanos.

Pero el máximo libro de prosa del momento es la autobiografía del orfebre Benvenuto Cellini (1500-1571). Ajena, por su incorrección espontánea, a los hábitos tradicionales de la prosa italiana, esta obra ha tenido en otros países su mayor éxito (Goethe la tradujo). Cellini pensó dar a corregir sus páginas a alguien que tuviera autoridad lingüística: por suerte no lo hizo y las podemos disfrutar en todo su sugestivo desaliño. Cellini tiene algo de

pícaro, pero no en cuanto a recámara mental, pues no se desdobla en hechos y juicios: vive al azar, sin moral, sin preocuparse por las contradicciones de su conducta. Y cuenta su vida con un estilo —o, tal vez, una falta de estilo— de rica versatilidad, no como artista que compone su autobiografía al lado de sus creaciones plásticas, sino por el gusto de vaciar la memoria y porque dictando sus páginas mientras trabaja en sus esculturas *pigliavo qualche piacere, lavoravo molto più asiduo e facevo assai più opera* [«recibía algún placer, trabajaba mucho más asiduo y hacía bastante más obra»]. Todo sale igual: sus amores, sus momentos de devoción, su arcabuzazo al Condestable de Borbón en Castel Sant'Angelo, sus puñaladas por venganza *(…lo punsi sotto l'orecchio; e quivi raffermai dua colpi soli, che al secondo mi cadde morto di mano, quale non fu mai mia intencione; ma, siccome si dice, li colpi non si danno a patti)* [«… le pinché bajo la oreja, y allí asesté sólo dos golpes, que al segundo se me cayó muerto de la mano, lo que nunca fue mi intención; pero, como dicen, los golpes no se dan bajo condición…»], o, simplemente, los retratos y los testimonios ajenos, como el de Torrigiani, cuando cuenta cómo partió la nariz a Miguel Angel: *io mi sentii fiaccare sotto il pugno queil'osso e tenerume del naso, come se fusse stato un cialdone* [«me sentí ceder bajo el puño el hueso y lo blando de la nariz, como si fuese un barquillo»], o en viñetas agudas, evidentes: *Questo omiciattolo con certe sue manine di ragnatelo e con una vociolina di zanzara* [«Este hombrecillo, con unas manitas de telaraña y una vocecita de mosquito…»]. El libro de Cellini queda al margen del estado de cosas de la literatura «oficial» italiana de su época, cuyo rumbo tenía poco que ver con la espontaneidad y el desdén gramatical, pero ocurre que durante cierta época, hasta la entrada del siglo XVII, los escritores no oficiales, los no profesionales, diríamos hoy, rivalizan en importancia con los que entraban desde el principio en el escalafón de la gloria: pues lo que es Cellini respecto a la prosa, lo son, en cierta manera, Miguel Ángel y Campanella respecto a la

poesía lírica. Todavía podríamos poner al lado de Cellini a otro artista-escritor, Giorgio Vasari (1511-1574), cuyas *Vidas* tienen un digno sitio en toda historia literaria, aunque no tan importante como el que ocupan en la «literatura artística», o sea, en los testimonios de la conciencia estética. No nos corresponde referirnos a este aspecto —odio al gótico *(tedesco,* dice él), teoría del Renacimiento y exaltación de Miguel Ángel—, sino a su posible calidad intrínseca de «obra». Sin e] desparpajo sublime; de Cellini, Vasari tampoco cae en una fórmula retórica al componer sus *Vite dei più eccellenti pittori, escultori e architetti da Cimabue ai tempi nostri* (1550), y a veces presenta como vida lo que podía quedarse en teoría y problemática, como al hablar de la perspectiva lineal, con Paolo Uccello: *Consumando il tempo in questi ghiribizzi, si trovo, mentre che visse, più povero che famoso. Onde Donatello scultore, suo amicissimo, gli disse molte volte, mostrandogli Paulo mazzocchi a punte a quadri tirati in prospettiva per diverse vedute… Eh Paulo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto* [«Gastando el tiempo en estas filigranas, se encontró, mientras vivió, más pobre que famoso. Por lo que Donatello el escultor, muy amigo suyo, le dijo muchas veces, al mostrarle Paulo anillos de puntas, con los cuadros sacados en perspectiva desde diferentes puntos de vista… ¡Eh, Paulo, esta perspectiva tuya te hace dejar lo seguro por lo inseguro!»]. Vasari introduce la historia del arte como posible departamento de la literatura que reconoce sus obligaciones técnicas: describir un cuadro ya no es lanzarse a un florilegio fantástico, sino atenerse, con precisión de conocedor, a una realidad que debe ser respetada en su peculiaridad si se quiere transformar en buena literatura.

Mientras tanto, la prosa «oficial» puede ejemplificarse con Annibal Caro (1507-1566) y con Monseñor Giovanni della Casa (1503-1556). Este último importa por su *Galateo,* tratado de urbanidad que en Italia ha adquirido valor antonomásico; Caro cuenta por sus cartas, por sus discusiones literarias y por su co-

media *Gli straccioni (Los andrajosos),* en prosa realista y animada. Conviene decir que el teatro italiano, en el siglo XVI, tiene su mejor lado en la comedia de herencia latina de enredo —Plauto, Terencio— por obra de autores como Gianmaria Cecchi y Bernardo Dovizi, *il Bibbiena*. Cecchi escribe en verso y se aproxima más a la comedia arcádica y convencional de Guarini, etc., pero esa dirección «culta», aunque prevalezca en los testimonios escritos, no prevalecía en las costumbres del público de entonces: en efecto, el mayor éxito lo tenía la *Commedia dell'Arte,* representaciones improvisadas sobre un argumento dado. Como suele ocurrir con toda improvisación habitual, aquí aparece en seguida el clisé, tanto en las frases y situaciones como en los tipos mismos, que se fijan en las famosas «máscaras» *(macchiette),* Arlequín, Pantalón, Tartaglia, etc. Pero será en el siglo XVII cuando se fijen los cánones definitivos de este pequeño género, que, por otra parte, sólo indirectamente puede ser considerado en una historia de la literatura, ya que no ha dejado textos escritos ni transmitidos oralmente. También hay que decir que en este tiempo se cultiva en Italia la tragedia de influjo clásico, aunque esto nos importe más por establecer un eslabón cultural que por el valor mismo de las obras creadas: *Orbecche,* de Giraldi, es la primera tragedia estrenada en el siglo y su aliento senequista interesa como contribución lateral al senequismo del teatro inglés elisabetiano. Mayor importancia, sin embargo, tuvo la *Sofonisba* de Giangiorgio Trissino.

Entretanto, la poesía tiene dos caminos: el de la continuación de las formas amplias —épica, égloga, sátira, etc.—, y el de la interiorización en un intenso lirismo. Esta segunda tendencia, separada del fluir natural de la moda, brilla especialmente en Miguel Ángel y el círculo de su maestra espiritual Vittoria Colonna, ambiente al que podríamos aproximar algún otro nombre de mujer, como Gaspara

Stampa (1525-1554), quizá la mejor poetisa italiana de todos los tiempos, celebrada en su inmortal sentir por Rilke, en su primera *Elegía de Duino:*

Hast du der Gaspara Stampa
denn genügend gedacht, dass irgend ein Mädchen,
dem der Geliehte entging, am gesteigerten Beispiel
dieser Liebenden fühlt: dass ich würde wie sie?

[«¿Has pensado bastante — en Gaspara Stampa, para que alguna muchacha — de quien huyó el amado, ante el ejemplo ensalzado — de esta amadora, sienta: "Si fuera yo como ella"?»] No es sólo por razón de su tragedia amorosa por lo que Rilke prefiere a la Stampa, para ponerla junto a Louise Labé (**véase página 515**): hay entre estas dos enamoradas una honda afinidad técnica en el verso, en cuanto que conservan —y aun aumentan— todo el formalismo petrarquesco, y sin embargo saben romper sutilmente sus leyes, dejando escapar su emoción entre las grietas del estilo, a través de su forma conmocionada. Esto es lo que merece mejor el nombre de manierismo: la conservación de los elementos de un estilo clásico pero disgregados en su sentido general, colocados en perspectivas oblicuas y empapados de otro sentimiento más vago e impreciso. Y que la palabra *manierismo* no tiene por qué damos idea de pequeñez y frivolidad, lo prueba, en la poesía como en la plástica, Miguel Ángel (Michelangiolo Buonarroti, 1475-1564): hay en sus versos una ruptura sísmica, por la que brotan titánicos balbuceos, entreverados de astillas del formalismo todavía no fundidas en el calor anímico. Se ha dicho de Miguel Ángel como escultor que es el primero que *per forza di levare,* quitando materia al cincelar el mármol, logra parecer que trabaja *per via di porre,* amontonando puñados de barro en modelado «desde fuera»: en pequeña escala, esto también pasa en sus poesías, obtenidas con rápida unión de pellas de arcilla, de una materia que todavía guarda el recuerdo de haber servido para las ánforas petrarquescas, pero que ahora está tratada al revés, desde

un golpe violento del ánimo, no desde la visión orientadora de una forma unitaria. El impulso interior de esta poesía es el espíritu religioso del círculo de Vittoria Colonna: una religiosidad católica, ya no renacentista, pero tampoco todavía tridentina, es decir, una forma efímera, de difícil equilibrio y más difícil popularización, por su interiorismo sin ruptura con la Iglesia. Es un paréntesis, breve pero fecundo, en que se recogen ciertas instancias de la época, exageradas por el exclusivismo protestante pero con una raíz legítima —como en el caso paralelo de Fray Luis de León en España—: unos lustros después, Trento y la Compañía de Jesús darán a la Iglesia un estilo de combate y defensa, con uniformidad bélica y con la rotundidad popular y propagandística de la arquitectura del barroco italiano, renunciando a los lujos de los estilos minoritarios de religiosidad intelectual, que —en Italia, a diferencia de España— no son reemplazados con ventaja espiritual por una gran floración mística.

Esta posición poética convierte a Miguel Ángel en una excepción dentro de la tradición italiana, y, en efecto, sus versos han tenido una suerte variada y *sui generis* dentro de su propio país, mientras que vemos, por ejemplo, a Unamuno construir uno de sus mejores sonetos partiendo de la versión de un endecasílabo de Miguel Ángel: *Vorrei, Signor, volerquel ch'io non voglio…* [«Querría, oh Dios, querer lo que no quiero: — fundirme en Ti, perdiendo mi persona…»] Aun cuando parece atenerse correctamente al modelo vigente de soneto amoroso, como en el soneto *Morte o pietate,* basta observar con cierta atención para descubrir la radical novedad: por lo pronto, el sentir amoroso es otro, pues la mujer celebrada —Vittoria Colonna— no es un arquetipo platónico en que se sublime el deseo erótico, sino el punto de encuentro de una paradoja trágica, el centro de dolor insoluble. Y el soneto se desarrolla desde un concepto previo, aparte, tomado de la escultura, que no sospechamos de entrada que haya de servir para una confesión sentimental:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in sè non circoscriva…

[«No tiene el buen artista ningún concepto — que un mármol solo en sí no circunscriba…»] La trayectoria del pensamiento — aunque no la imaginería— nos hace pensar en John Donne. En la poesía italiana, hasta Leopardi no se realizará el gran esbozo que deja Miguel Ángel de auténtico «poeta metafísico», pero por ahora conservamos avaramente estos momentos de profundidad, por más incómodos o irónicos que se sientan en el cauce petrarquesco:

Come può esser ch'io non sia più mio?
O Dio, o Dio, o Dio!

[«¿Cómo es posible que yo ya no sea mío? — ¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios!»] La meditación lírica sobre la muerte y la fugacidad de las cosas rompe decisivamente la clásica melodiosidad italiana, que en esos años ya ha terminado, a efectos líricos, lo mejor de su destino, y que en vano intenta Tasso sostener en la épica:

Ohimè, ohimè, ch'io son tradito
da'giorni mié'fugaci e dallo specchio…

[«Ay, ay de mí, que estoy traicionado — por mis días fugaces y el espejo»], canta el poeta mirando su imagen envejecida y viendo alejarse su vida:

e non ritrovo
in tutto un giorno che sia stato mio.

[«y no encuentro — en todo, un día que haya sido mío.»] Y esa melancolía personal se refleja también en la historia, por la conciencia íntima de vivir un tiempo terminal, con una voz y un verso que dan sus últimos sonidos vivos, en un gran repliegue del mundo que deja a Italia en un margen de banalidad, mientras el destino y el genio libran sus batallas en otros climas. En su *Noche,* la estatua de la capilla Médicis de Florencia, dice con su voz

granítica el epigrama —casi el epitafio— que sepulta definitivamente el Renacimiento:

Caro m'è'l sonno e più l'esser di sasso,
mentre che'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh! parla basso.

[«Caro me es el sueño, y más el ser de roca, — mientras el daño y la vergüenza duran. — No ver, no oír me es gran ventura; — pero no me despiertes, ¡habla bajo!»]

También en tono menor la poesía de la época vive consciente de haber cerrado un ciclo formal: Francesco Berni (1497-1535) rehace paródicamente el *Orlando* de Ariosto, y se burla del petrarquismo en el soneto *Bellezze della sua donna,* por el fácil sistema de confundir los clisés metafóricos y entremezclar los epítetos: sin embargo, un oído distraído podría no darse cuenta del cambio porque el ritmo y la forma siguen idénticos. Quedan dos senderos posibles: el empequeñecimiento arcádico, que, con toda su cursilería, será la «forma del porvenir» y llegará hasta Metastasio, y, por otro lado, un último intento desesperado de renovación de la épica «desde dentro»: la primera vía la representa Guarini; la segunda, Tasso. (Poco más adelante habrá un intento de barroquismo, con Marino, ya en el Seiscientos, pero veremos que se queda en pura superficie.) Gianbattista Guarini (1538-1613) lleva la poesía a la escena, una escena peculiar, minoritaria y artificiosa. Su tragedia pastoral *Pastorfido* (1585) preludia el melodrama, y, en efecto, el teatro será absorbido cada vez más por la música, hasta llegar a Metastasio, en el XVIII. Es la forma de evasión bucólica, cortesana y fatigada, que tiene su correspondencia en el *Comus* de Milton. Aunque la primera ópera data de 1594 *(Dafne,* de Rinuccini, música de Pieri), los versos del *Pastor fido* se han vuelto cantables: son arietas de arte menor.

Pero importa más la otra tendencia, preparada por Luigi Tansillo (1510-1568), en sus *Lacrime di San Pietro:* una posición «contrarreformadora» en cuanto hace homenaje a un sentido religioso, pero que no quiere perder la amplitud formal renacentista. Esto es lo que representa Torcuata Tasso (1544-1595). Dejaremos sus obras juveniles *Aminta,* fábula pastoril, y *Rinaldo* (año 1562), poema épico que ofrece la novedad de tener especial acento protagonístico, abriendo paso así a la interioridad de su obra capital, la *Gerusalemme liberata* (1575). *LaJerusalén liberada* se nos aparece inevitablemente teñida por la leyenda de su autor, por su melancolía y su locura, y, en efecto, hay algo más que un azar personal en esta biografía profunda y triste que hizo al Goethe todavía «saliente de romanticismo» tomarla como símbolo de su propio sentir en su amplia y sombría tragedia *Torcuata Tasso*. El poema, a primera vista, es otra gran épica renacentista, con mayor intriga novelesca y mayor exotismo y fantasmagoría de lo habitual en el momento «clásico» del género: su lenguaje es sobrio y marmóreo, sin poner apenas fantasía en metáforas y expresiones, en contraste con lo insólito del paisaje y las peripecias. Pero precisamente en esa contención y en su gravedad melancólica, el lector nota quizá una tonalidad subjetiva que no tiene nada que ver con la fábula que se le cuenta. Lo interesante, en seguida, empieza a ser el atisbar la celada personalidad del autor, tras el distanciamiento de su voz épica: lo que significa, de hecho, que la *Jerusalén liberada* no suele ser leída entera por nadie. Interesa advertir y ahondar la disociación que aflora a la superficie entre el designio apriorístico del poeta y el ambiente en que realmente se movía su mente: no es extraño que el poema fuera compuesto en pausas entre ataques de esquizofrenia aguda, si pensamos que esta enfermedad consiste precisamente en un desdoblamiento de la personalidad, y el poeta estaba roto al escribir su poema entre el ideal de un nuevo Ariosto trentino, apto para inquisidores, y el intimismo de su carácter. Tasso probablemente

no se hubiera vuelto loco si hubiera escrito poesía lírica heredando y enriqueciendo a Miguel Ángel, para ser una especie de Leopardi *avant-la-lettre,* pero ello le resultó imposible y aun inconcebible por el academicismo imperante y, después, por la exacerbación contrarreformadora —que en Italia produjo poco más que hipocresías—, no habiendo ya contenidos que animaran las nuevas formas, como en España, y con la agravante de que el sentir general y la cultura de Italia no sentían como propios ni el poder pontificio, ni, por supuesto, el imperio hispánico. Era imposible que una poesía hecha bajo el signo renacentista, secularizador y formalista, sirviese para un espíritu de religiosidad militante y de interiorismo psicotécnico: el intento de salvar esta contradicción debió de aumentar, si no causar, los disturbios mentales de Tasso. Así se vio al pobre poeta someter su obra a pedantísimos censores académicos y, en otro orden de cosas, a sus escrúpulos religiosos —que le llevaron alguna vez a acusarse a sí mismo ante la Inquisición, para ser absuelto al advertirse su situación mental —. Su triste renuncia a todo lo que pudo haber existido en él de creatividad queda testimoniada en la versión «expurgada» de su poema, *Gerusalemme conquistata,* más pomposa y «ortodoxa», pero poco legible. Cabía una poesía de la Contrarreforma —Fray Luis de León, San Juan de la Cruz— lo mismo que una poesía «reformada», pero en Italia no era posible ninguna de las dos por falta de una forma «moderna», elástica e íntima, como la que en España e Inglaterra se estaba produciendo con la misma manera italiana interpretada en otro sentido. Tasso evidencia que no florecerá el «estilo jesuítico» en la poesía italiana —a diferencia de en la arquitectura—: poco después, Campanella señalará los cortos límites de que disponía una poesía «reformada» en Italia. La paradoja de la *Jerusalén liberada,* o sea, su condición de vasto monumento épico que interesa sólo por su secreto sombreado lírico, nos demuestra una vez más que las obras inmortales no se producen jamás por deducción desde unas premisas estéticas e

intelectuales, a remolque de una persuasión moral: surgen así obras en todo caso que oficialmente se llaman «maestras» pero que nadie relee espontáneamente.

Esa íntima disociación de formas y designios admitía, como tal, ser explotada artísticamente: no otra cosa es el barroco. Pero la palabra «barroco» tiene, como veremos, VII corto radio de alcance en Italia.

MEMORIAS Y EPISTOLARIOS FRANCESES DEL RENACIMIENTO

Las letras francesas de los siglos XVI, XVII y XVIII abundan en toda suerte de memorias, recuerdos y relatos sobre la vida privada de ambientes elegantes y cortesanos, que nos introducen en una intimidad y nos revelan unos secretos que parecen algo sorprendente e insólito al conocedor de la literatura española, tan poco dada a este género de confidencias y de relaciones. Los escritores españoles tienden por un lado a revelamos las más puras y elevadas experiencias ascéticas y místicas, y por el otro a narramos sorprendentes viajes y hazañas en las lejanas tierras de Indias, pero son avaros en la descripción minuciosa y detallada de la vida ordinaria de la corte o de las intrigas de palacio, que tenemos que reconstruir a base de documentos de archivos, memoriales o libelos. De una gran cantidad de comedias que han llegado bajo el nombre de Lope de Vega existen fundadas dudas sobre si realmente las escribió este u otro ingenio; sabemos, en cambio, las opiniones de distintos personajes de la corte de París sobre determinado verso de una tragedia de Corneille o de Racine o de una comedia de Molière emitidas durante su representación o al finalizar ésta. El interés en dejar constancia escrita de los hechos más insignificantes o en perpetuar un chisme cortesano o la aguda respuesta de un gran personaje es algo que da a las letras francesas una fisonomía especial. Lo mismo ocurre con los epistolarios. La literatura francesa de aquellos siglos cuenta con excelentes colecciones de cartas privadas, en las que, en forma ele-

gante y cuidada, se narran anécdotas y se debaten puntos de vista decisivos o triviales.

Muy peculiares son los *Comentarios (Commentaires)* de Blaise de Monluc (1502-1577), escritos, según manifiesta al empezarlos, a la edad de setenta y cinco años para descansar de las penas y trabajos sufridos durante los cincuenta y cinco en que sirvió a sus reyes, habiendo pasado por todos los grados de la profesión militar, de simple soldado hasta mariscal de Francia, con casi todos los miembros señalados por arcabuzazos, golpes de pica y de espada y sin esperanzas de sanar de su cara deshecha, que cubría con un antifaz. Es un soldado que escribe para que otros soldados se aprovechen de su experiencia y para que aprendan a servir disciplinadamente al rey, y lo hace de un modo natural y vigoroso, como si estuviera hablando, y en un tono expresivo y espontáneo, pero al propio tiempo revelando una gran penetración y un cabal conocimiento de los hombres.

Pintoresca es la personalidad de Pierre de Bourdeilles, abad y señor de Brantôme (1540-1614), quien, a consecuencia de una caída de caballo, quedó imposibilitado y se entretuvo escribiendo libros en los que recogía recuerdos de su asendereada vida, más o menos fielmente reflejados, pero siempre en un estilo divertido, agudo y mordaz. *Sus Memorias conteniendo las vidas de los hombres ilustres y grandes capitanes franceses de su tiempo (Mémoires contenans les vies des hommes illustres et grandes capitaines françois de son temps)* son un conjunto de vivas narraciones sobre grandes guerreros, de los cuales no le interesan ni las virtudes morales ni la intención política sino solamente los rasgos de valentía en los que algo nostálgicamente rememora el antiguo espíritu caballeresco. En las *Vidas de las damas galantes (Vies des dames galantes),* Brantôme nos ofrece, con todo cinismo, la corrupción y el vicio de altas señoras de su época, en lo que se complace y goza pues la «vida galante» le atrajo y llenó gran parte de su existencia.

Literatura histórica española del siglo XVI. Cronistas de Indias

La aportación capital a la literatura entre la historiografía española del XVI consiste sobre todo en los escritores de la colonización de América. Hay, en la prosa de este género, una variedad cargada de sentido, desde el inicial medievalismo popularista del lenguaje de los primeros conquistadores hasta el clasicismo, influido por los historiadores latinos, de autores posteriores —hasta llegar al afectado barroquismo de Solís, ya en el siglo XVII—: hasta cierto punto, esta gradual variación en el estilo responde a una diferencia de posición humana, entre el combatiente que cuenta su experiencia y el grave historiador, más o menos movido por políticas nacionales o personales, que no tiene la base vivida de los combates. En otro sentido, los cronistas más directos e iletrados no escribían por un designio literario e historiográfico, sino para dar cuenta de sus empresas a la autoridad real, o —caso de Bernal Díaz del Castillo— para defender la gloriosa realidad de sus gestas frente a los errores de autores que no habían estado en los campos de batalla. Es fácil notar la diferencia, incluso en un orden formal: los primeros conquistadores escriben en forma popular, prolongando el estilo de la prosa medieval, en que las oraciones se alineaban a menudo hombro con hombro, enganchadas con un simple «y», mientras que el creciente clasicismo se manifiesta en una prosa latinizante, salpicada de elegantes discursos en boca de los héroes y, en un plano de visión general, contando con una idea mundial de la historia, que permite el intento de encuadrar los nuevos hechos en el marco del acontecer universal, y razonando también los problemas de moral y derecho internacional que plantea la conquista. En algún autor —Gómara— los dos estilos y concepciones alternan según los momentos de la narración. Pero, en general, hay que decir que los historiadores de tono medievalizante son precisamente los que logran mejores valores literarios —y humanos— en su obra. Na-

turalmente, este juicio requiere que estemos libres del criterio de la «corrección» en la prosa como suprema v n a de medir: lo mismo que ocurre, en buena medida, con el *Lazarillo* y con el mismísimo *Quijote*. Sin entrar ahora en discusiones estéticas, la obra de Bernal o la de Hernán Cortés nos siguen interesando aún por puro gusto de releerlas, al margen de afanes de conocimiento histórico, por gozar la viveza eficacísima con que sus páginas nos dan su experiencia —por otra parte, excepcional, pero contada con la mayor sencillez.

No es un defecto que esta prosa sea «medievalizante», porque en literatura —y en general, en arte— no cabe admitir que todo avance en el tiempo represente un progreso de valor. Además, esa prosa arcaizante revela el tono del aporte humano de España a América, y, por tanto, explica mucho del posterior desarrollo de los países hispanoamericanos. Se ha dicho —hiperbólicamente— que el Renacimiento no pasó el Atlántico: la organización cultural que se inicia inmediatamente con la fundación de Universidades americanas no da mucho paso al humanismo renacentista, por tratarse de Universidades fundamentalmente teológicas, o sea, en el fondo, también medievales. (La arquitectura y la pintura de Hispanoamérica ilustran ese curioso salto de lo medieval a lo barroco sin pasar apenas por lo renacentista.) Los conquistadores eran hombres de alma medieval, los mismos que pocos años antes hubieran combatido para terminar de expulsar a los musulmanes del territorio peninsular (recuérdese que Cortés llama «mezquitas» a los templos aztecas). Gómara pone en boca de Cortés discursos que nos hacen pensar en los de Tácito y Tito Livio, pero Cortés, a pesar de ser licenciado por Salamanca, aparece retratado, mejor que por Gómara, por Bernal Díaz, como hombre cuya «buena retórica» está en citar romances en las discusiones con sus soldados. Uno de los muchos detalles medievalizantes de los primeros cronistas es su ceguera frente al paisaje. Por ello, y por su sobriedad al contar los esfuerzos hechos para

recorrer las tierras, muchas veces no se ha valorado bastante las proezas realizadas al lanzarse por terrenos que aun ahora resultan en muchos casos infranqueables. Sólo tímidamente aporta el nuevo renacentismo —en la historiografía y en poemas como *La Araucana*— un brote de sentido paisajista, pero la educación literaria alucina entonces a los escritores sustituyendo el paisaje real por otro aprendido en la lírica italiana.

El primer autor de este ciclo de la literatura española, naturalmente, no es un español, sino el genovés Cristóbal Colón, quien, sin embargo, redacta sus famosas cartas y diarios de a bordo en un estupendo castellano de sabor medievalista, muy identificado con la raíz espiritual de su empresa, y salpicado a veces de visiones casi místicas. Incluso, hay un emocionado pasaje en que, para ponderar entusiasmado la belleza del Océano, oloroso y luminoso en una mañana de su travesía, busca entusiasmado una comparación y dice: *Era como el río Guadalquivir cuando va ancho por Sevilla*. Colón es el primer europeo que se encuentra ante la nueva realidad de Ultramar, y su lenguaje cumple con sencillez la tarea informativa: *Andan todos desnudos, hombres y mujeres, así como sus madres los paren… Ellos no tienen fierro ni acero ni armas, ni son para ello, no porque no sea gente bien dispuesta y de hermosa estatura, sino que son temerosos a maravilla*. Quizá la carta más impresionante sea la del cuarto viaje a América, con su momento semibíblico de una voz del cielo alentando a Colón, y con su contraste entre la sumisión y el reproche al rey que le encadena con ingrata suspicacia: *Tan señores son Vuestras Altezas de esto como de Jerez o Toledo: sus navíos que fueren allí van a su casa,* dice con gallardía, pero antes se ha quejado: *Poco me han aprovechado veinte años de servicio que yo he servido con tantos trabajos y peligros, que hoy día no tengo en Castilla una teja; si quiero comer o dormir no tengo, salvo el mesón o taberna, y las más de las veces falta para pagar.* Y al final de la carta subraya amargamente: *Yo no vine este viaje a navegar por ganar honra y hacienda: esto es cierto, porque estaba ya la esperanza de todo en ella muerta*.

Pero los cronistas de Indias propiamente dichos empiezan con Hernán Cortés (1485-1547), en sus *Cartas de relación* de la conquista de México. Aun substancialmente fiel al habla popular, Cortés sabe obtener hábiles efectos persuasivos en el modo de colorear su narración (dirigida al Emperador con la intención apologética habitual en los conquistadores, que, además de sus guerras y dificultades, tenían que desempeñar un sutil trabajo de diplomacia para conservar el favor y la delegación real, evitando el envío de un pálido burócrata, un «chapetón» que, por un pergamino de la Corona, asumiría el poder sobre lo conquistado). Uno de los efectos de la obra de Cortés es impedir el error de perspectiva de creer que todos los conquistadores llegaban al triunfo como apoyados por la fuerza del destino, abriéndose paso a través de la debilidad india. Y es que la historia no conserva la voz de los muchos que fracasaron: Cortés estuvo a punto de ser de éstos, con la derrota de la Noche Triste, que nos cuenta con eficacísimo estilo, comenzando por la batalla en aquella bárbara Venecia que era la capital mejicana: [Los españoles], *con el placer de la victoria, iban tan embebecidos que pensaban que* [el puente] *quedaba muy fijo. Y al punto que yo llegué vi que los españoles y muchos de nuestros amigos venían puestos en gran huida, y los enemigos como perros dando en ellos; y como yo vi tan gran desmán, comencé a dar voces «Tener, tener»; y cuando estaba junto al agua, la hallé toda llena de españoles e indios, de manera que no parecía que en ella hubiesen echado una paja*. Pero no menos curioso, como prueba de eficacia literaria, es ver la descripción, exacta y minuciosa, del Nuevo Mundo. Sorprendentemente, advertiremos que lo que más llama la atención de Cortés son precisamente las semejanzas con España. *Hay hombres como los que dicen en Castilla ganapanes, para traer cargas*... También es de notar que, en la labor de evangelización, echando a rodar los ídolos ante los cuales se hacían sacrificios humanos, Cortés recoge peculiares matices en las ideas religiosas de los indios: *Todos, y en especial el dicho Moctezuma, me respondieron que ya*

me habían dicho que ellos no eran naturales de esta tierra, y que hacía mucho tiempo que sus predecesores habían venido a ella, y que bien creían que podían estar errados en algo de aquello que tenían, por haber tanto tiempo que salieron de su naturaleza, y que yo, como más nuevamente venido, sabría mejor las cosas que debían tener y creer…

Muy pronto tuvo la relación de Cortés su reverso en la obra de Fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), con su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* y su *Historia de las Indias*. Ya es sabido que de Las Casas arranca la «leyenda negra»: el adusto obispo de Chiapas sale en defensa de los indios, poniendo en cuestión el derecho de los españoles a esclavizarles bajo el pretexto de evangelizarles. Dejamos a los historiadores políticos el debate sobre esa función de contrapeso que cumple el padre Las Casas en la colonización: tampoco nos incumbe la referencia al aprovechamiento propagandístico por parte de otras potencias de posterior expansión colonial. El padre Las Casas, esto sí es jurisdicción nuestra, fue un buen escritor, de prosa algo más impostada y «moderna» que la de Cortés, pero sin retóricas humanistas.

Muy diverso es el caso de Álvar Núñez Cabeza de Vaca (1490?-1564): sus *Naufragios* constituyen uno de los más emocionantes y sugestivos libros de este género, con un sentido especialmente trágico, sin resolución triunfal, en continua cadena de desdichas, que nos puede hacer pensar en la *Historia tragicomarítima* portuguesa (**véase pág. 503**). Cabeza de Vaca recorrió a pie —y en las peores condiciones de miseria— el sur de los actuales Estados Unidos, caminando durante nueve años. El tema del «naufragio» es el *leitmotiv* de sus tristes aventuras, narradas con estilo directo, aún medievalizante, de opacidad adecuada a la amargura de su odisea. Muchos son los momentos que se quedan en nuestra memoria: el encuentro con el cacique indio, que en lugar de cabalgadura, desconocida en el continente americano, montaba a espaldas de otro indio, con escolta de flautistas; o la

ocasión en que, como típicos náufragos que eran, sus compañeros caen en canibalismo, sorteando la víctima. O el modo como Álvar Núñez era recibido en las míseras aldeas indias, igual que si fuera un mago capaz de curar todas las enfermedades, y cómo, en efecto, una vez le trajeron un niño ya muerto, pero después que él rezó desesperadamente, vinieron a decirle que estaba bueno y se había levantado. O, insistiendo en la nota robinsónica, los esfuerzos de los exploradores náufragos que, con sus manos solas, logran construir una embarcación, y hasta proveerla de una pequeña pieza de artillería. Pero cuando se hacen a la vela, se repite su habitual desgracia: el viento y el mar les hunden y les arrojan a la playa: *Y como entonces era por noviembre, y el frío muy grande, y nosotros tales que con poca dificultad se nos podían contar los huesos, estábamos hechos propia figura de la muerte. De mí sé decir que desde el mes de mayo pasado no había comido otra cosa sino maíz tostado, y algunas veces me vi en necesidad de comerlo crudo; porque aunque se mataron los caballos entretanto que las barcas se hacían, yo nunca pude comer de ellos, y no fueron diez veces las que comí pescado. Esto digo por escusar razones…*

Diverso es el valor de la *General y Natural Historia de las Indias* (1548), de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557): lo que importa aquí, en lugar de andanzas y aventuras, son las nuevas realidades del mundo americano, descritas a la vez con gracia literaria y con exactitud científica, como para compensar la enorme desatención de los combatientes hacia la investigación naturalista: *El manatí es un pescado de mar, de los grandes, y mucho mayor que el tiburón en groseza y en luengo, y feo mucho, que parece una de aquellas odrinas grandes en que se lleva mosto en Medina del Campo y Arévalo; y la cabeza de este pescado es como de una vaca, y los ojos por semejante, y tiene unos tocones gruesos en lugar de brazos, con que nada, y es animal muy mansueto, y sale hasta la orilla del agua, y si desde ella puede alcanzar algunas yerbas que estén en la costa en tierra, pácelas…*

Es admirable ver el espíritu analítico del Renacimiento valerse con tal acierto de la prosa medievalista.

Aunque la mayor importancia literaria en estos géneros sea la alcanzada por el llamado «ciclo mejicano», no hay que olvidar el «ciclo peruano», que tendrá su mejor escritor ya en el siglo XVII —el Inca Garcilaso—, pero que en el XVI cuenta con algún autor como Pedro de Cieza de León (1518-1560), cuya *Crónica del Perú* (1553), sin alcanzar el valor de las principales crónicas mejicanas, tiene páginas de sabrosa lectura, dentro de cierta reiteración en las escrupulosas descripciones de comarcas y costumbres.

Pero es, en efecto, Méjico el tema de la máxima obra de esta provincia de la literatura española: la de Bernal Díaz del Castillo. La razón de que se escribiera fue la previa aparición de la *Historia general de las Indias* (1522) de Francisco López de Gomara (1511- c. 1566), capellán de Cortés. La segunda parte de esta obra, *Historia de la conquista de México* adquirió en seguida vida propia. Como se anunció, el estilo de Gómara alterna entre la simplicidad realista y el ornamento renacentista, según los pasajes y ocasiones. Gómara escribe una historia panegírica de Cortés, quizá no sólo por su vinculación personal a éste, sino también por la actitud renacentista de considerar que la historia es obra de los héroes famosos, y que la masa de los ejércitos y los pueblos cuenta sólo como materia prima en manos del gran artista de la guerra y la política. Aquella obra produjo gran desazón a uno de los antiguos soldados de Cortés, Bernal Díaz del Castillo (1496?- 1584), entonces envejecido, pobre y medio ciego en Guatemala. Bernal dictó su obra para rectificar los errores de Gomara *(Y esto es lo que se hizo, y no lo que escribe el cronista Gomara,* afirma alguna vez), y sobre todo, el gran error de perspectiva de olvidar el esfuerzo y el mérito de los capitanes y soldados para ensalzar exclusivamente a Cortés —de quien, sin embargo, Bernal deja un retrato vivamente admirativo, sin perjuicio de criticar alguna vez sus actos. Pero a nosotros —y a la mayoría de

los lectores— no es esa intención histórica lo que nos interesa, sino el milagro de una gracia literaria que nos sujeta apasionadamente a la lectura. Su tono, elástico, fantasioso, libre de afanes de lucimiento estilístico, está teñido de una ironía líricamente melancólica, enriquecida por el mucho tiempo transcurrido desde las hazañas a la desvalida vejez en que escribe. El párrafo inicial, en su contraste de sutil sarcasmo cervantesco y de tono perentoriamente documental, nos da la clave de esta creación maestra, cimera —en su género— en el panorama universal: *Notando* [he] *estado cómo los muy afamados cronistas, antes que comiencen a escrebir sus historias, hacen primero su prólogo y preámbulo con razones y retórica muy subida, para dar luz y crédito a sus razones, por que los curiosos letores que las leyeren tomen melodía y sabor dellas. Y yo, como no soy latino, no me atrevo a hacer preámbulos ni prólogo dello… para sublimar los heroicos hechos y hazañas que hicimos cuando ganamos la Nueva España y sus provincias en compañía del valeroso y esforzado capitán don Hernando Cortés… Mas lo que yo oí, y me hallé en ello, peleando, como buen testigo de vista, yo lo escrebiré, con el ayuda de Dios, muy llanamente, sin torcer a una parte ni a otra, y porque soy viejo de más de ochenta y cuatro años y he perdido la vista y el oír, y por mi ventura no tengo otra riqueza que dejar a mis hijos y descendientes, salvo esta mi verdadera y notable relación…* Las descripciones de las batallas que hace Bernal tienen fuerza cinematográfica: sobre todo, el núcleo más fuerte de la obra es el gran sitio de la capital mejicana, y su arrasamiento —noventa y tres días de combate continuo en doscientas páginas. El lector se siente angustiado también por la congoja del soldado que ve a muchos de sus compañeros morir sacrificados, con el horrendo ritual azteca: … *le aserraban con unos navajones de pedernal por los pechos, y bullendo le sacaban el corazón y la sangre, y lo presentaban a sus ídolos, en cuyo nombre hacían aquel sacrificio, y luego le cortaban los muslos y brazos y cabeza. Y aquello comían enfiestas y banquetes.* El negro temor de ese fin pesa sobre la emoción directa, convivida, en la narración de los combates: *Volva-*

mos a nuestra batalla. Pues como comenzaron a romper con nosotros, ¡qué granizo de piedra de los honderos! Pues flecheros, todo el suelo hecho parva de varas tostadas de a dos gajos, que pasan cualquier arma y las entrañas, adonde no hay defensa, y los de espada y rodela, y de otras mayores que espadas, como montantes y lanzas, qué priesa nos daban y con qué braveza se juntaban con nosotros, y con qué grandísimas gritas y alaridos, puesto que [=aunque] *nos ayudábamos con tan gran concierto con nuestra artillería y escopetas y ballestas, que les hacíamos harto daño, y a los que se llegaban con sus espadas y montantes les dábamos buenas estocadas, que les hacíamos apartar, y no se juntaban tanto como la vez pasada, y los de a caballo estaban tan diestros y hacíanlo tan varonilmente, que, después de Dios, que es Él que nos guardaba, ellos fueron nuestra fortaleza.*

La prosa de Bernal Díaz, fluida y multiforme, desde el jadeo de las batallas interminables hasta la tranquilidad de la descripción cariñosa y nítida (por ejemplo, en el cordial retrato de Moctezuma), o el suave y triste humor de la queja de excombatiente desamparado, es una de las más hermosas prosas de la literatura hispánica, y en su siglo apenas cede a la del *Lazarillo* y la de Santa Teresa —tan afines con ella—. Quizá la edición ideal de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* sería algo entresacada, ganando literariamente con alguna supresión. Pero aun con su gran longitud, su lectura es apasionante e inolvidable.

Otros nombres tiene la literatura de la conquista que podrían figurar aquí, pero mejor será detenerse en los citados. Con ellos, esa rama de la historiografía queda muy por encima de los demás tipos de narración histórica coetánea en España. Ni los *Anales de la Corona de Aragón,* de Jerónimo Zurita, ni la posterior y famosa historia española del padre Mariana, ni aun la altamente impostada prosa de don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1571), en su *Guerras de Granada,* de tono renacentista y elocuentísimo, resisten una comparación literaria con los «de Indias». En cuanto a un documento directo, incluso indiscreto, como la *Crónica istoria* de don Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, se entrega de-

masiado al humor y al juego de palabras, sin dar una verdadera imagen del vivir de entonces.

Con la entrada del siglo XVII habrá novedades en la literatura histórica, tanto en la de Indias como en la nacional, ahora, sobre todo, si contamos con alguien que no era historiador de profesión: Que vedo.

PICARESCA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI

La prosa española de ficción, en el siglo XVI, puede considerarse toda ella «de evasión», aun la que aparenta mayor realismo. No sólo son de evasión los dos géneros más populares —caballerías y pastoriles— que, como se verá (págs. 709 y siguientes), se recogen y aniquilan en el *Quijote,* y que constituían el más divulgado pasto para la ensoñación: también es «de evasión» el naciente género picaresco, de más calculada intención artística, por debajo de su aspecto espontáneo y popularista. Pero es una «evasión» muy sutil, cumplida por el protagonista dentro de la realidad más normal y efectiva, en repliegue hacia su espíritu egoísta; una evasión, pues, de carácter interior, por indiferencia cínica ante el mundo común, que preludia el ánimo del Barroco, su «sentimiento del desengaño» y su intimismo monologador. El vagabundo que narra sus azarosas aventuras con realismo demasiado ostentoso para ser natural, huye de la sociedad y de su momento histórico, pero, en vez de buscarse un refugio de sueños de gloria o de arcadismo, se pone al margen de todo ideal y toda ley, y vive simplemente en la ocasión de cada día, indiferente a lo que no sea su regalo y ocio en libertad. Una de las obras capitales de la picaresca barroca, ya en mitad del siglo XVII, la autobiografía de Estebanillo González, expresará así su indiferencia olímpica de raíz estoica: *Con el provecho de estos percances, ración y salario que ganaba, comía con sosiego, dormía con reposo, no me despertaban celos, no me molestaban deudores, no me pedían pan los hijos, ni me enfadaban las criadas, y así no se me daba tres pitos que bajase el Turco,*

ni un clavo que subiese el Persiana, ni que se cayese la torre de Valladolid. Echaba mi barriga al sol… y me reía de los puntos de honra y de los embelecos del pundonor, porque, a pagar de mi dinero, todas las demás son muertes y sola es vida la del pícaro.

¿Cómo definir este curioso género, la «picaresca», y su protagonista, el «pícaro»? Prescindiendo del oscuro origen de esta palabra, hay que distinguir el género de cualquier paralelo que la literatura mundial parezca ofrecemos: tan peculiar es el sentido que cobra este género en España, que más tarde el francés Le Sage pudo escribir una novela a la manera de la picaresca española, *Gil Blas de Santillana*. En primer lugar, el «pícaro» protagonista no es un aventurero auténtico, porque no ama la aventura; la acepta de mala gana cuando es indispensable para procurarse alimento —en cuanto a los amores son cosa secundaria y muy incidental—, pero prefiere siempre quedarse en paz en cualquier remanso. Sin embargo, libre de toda raíz de afectos humanos, y perseguido por cuentas con la ley, el «pícaro» vaga, como llevado por el viento, de un lado para otro, sin dignarse apenas describir lo que va viendo en sus diversos horizontes: su mundo lo lleva dentro de sí, idéntico en todas partes. Aunque tránsfuga de toda ley, no le anima un espíritu revolucionario ni anárquico, tal como se ha querido ver en el *Till Eulenspiegel* germánico, del que también le separa la corporeidad real del vagabundo español.

Desde el punto de vista de la estructura, la novela picaresca resulta revolucionaria para su época y cercana a las técnicas de nuestro tiempo: es siempre una narración en primera persona, de sucesión suelta, sin problema central ni «argumento», compuesta por adición de episodios sólo reunidos por identidad del punto de visión —el protagonista—: con ello, no sólo se abre el horizonte de la llamada «literatura de costumbres», sino que se prepara la moderna posibilidad de la novela como *tranche de vie* en bruto, sin principio ni fin de la peripecia, sólo por acumulación de acontecimientos engarzados en una experiencia individual: en

una palabra, esas innovaciones que hemos visto culminar en la actual novelística norteamericana.

Un problema central en la novela picaresca es el psicológico y moral; el hecho de estar escritas en primera persona, aunque el sentido autobiográfico sea generalmente ficticio, cambia el punto de vista narrativo respecto a lo que había sido hasta entonces. Ya no cabe limitarse a la acción y su relato; el primer plano de la atención está ocupado por la personalidad misma del protagonista, que, como decimos, es lo que confiere sentido y unidad a los acontecimientos del libro. Pero ese protagonista, el «pícaro», es un personaje de gran complejidad mental y ética, que nunca logramos reducir a una armonía suficiente: y en su desequilibrio radican al mismo tiempo su profundidad y su posible fallo insatisfactorio. Pues el «pícaro» suele tener en su espíritu una íntima dualidad; por un lado es un carácter plebeyo, desvergonzado, que se encuentra en su casa entre la suciedad y la vileza del mundo; pero al mismo tiempo —y esto acrecienta su cinismo— está dotado de una aguda conciencia de la moral y la dignidad, que, sin regir para nada su conducta, le permite juzgar los actos humanos —incluidos los propios—. Por eso el motivo predilecto de la picaresca es el desenmascaramiento de la hipocresía y la falsa virtud: todos somos pecadores, parece decir el «pícaro», pero por lo menos algunos lo reconocemos, sin fariseísmos. El pesimismo moral de la picaresca encuentra su cumbre en el *Buscón* de Quevedo: en él se eleva a conciencia histórica, como ese «sentimiento del desengaño» que va alejando a los espíritus españoles de la realidad del mundo que habían llegado a dominar políticamente.

El pícaro no reniega de la fe católica, aunque en él se acentúa el distanciamiento entre creencia y conducta que caracteriza algunos aspectos del catolicismo español contrarreformador, quizá por réplica al eticismo calvinista. Pero, en el fondo de su espíritu, el «pícaro», sobre todo Lazarillo, deja entrever una religiosi-

dad antitradicional, siempre en un plano puramente teórico, sin conexión con sus actos: tal religiosidad pertenece sólo al autor. Con esto, nos estamos asomando al problema de la separación del autor respecto a su criatura, como una de las bases del íntimo dualismo que se observa en el «pícaro»: en el *Guzmán de Alfarache* observaremos muy bien ese despegue entre los sermones y moralizaciones del autor, y el cínico relato del personaje, hasta llegar a un contraste repulsivo. Esta dualidad tiene lugar en la misma conciencia social del «picaro», que tiene a un tiempo alma de plebeyo y alma de aristócrata; plebeyo en las tendencias e instintos que el autor le quiere adjudicar, pero aristócrata en esa conciencia de lo elegante y lo vulgar, que el pícaro conserva de su autor. Donde mejor se resuelve el dualismo es en el estilo narrativo, que, en el momento inicial, con el *Lazarillo,* llega a producirnos una sensación hábilmente engañosa de unidad: la creciente tendencia a la hondura reflexiva, al artificio y a la complicación de conceptos y juegos de palabras tarda en romper visiblemente el cauce, conservador y arcaizante, de una prosa de fluencia espontánea, e incluso incorrecta gramaticalmente.

La gran obra prototípica del género es la *Vida de Lazarillo de Tormes,* aparecida en 1554, anónima, y atribuida con poca certidumbre a Hurtado de Mendoza o a Horozco; en todo caso, podría explicarse el anónimo en que quiso quedar su autor por razones de prudencia, dado su personal sentir en materias religiosas. En lo que hay seguridad es en que la obra no fue, como aparenta, autobiografía directa de un golfillo, sino que procedía de un autor de gran cultura: muchos de los episodios tienen sus fuentes en libros anteriores. Pero el estilo, hábil aun en sus incorrecciones, mantiene el tono popular sin que las sutilezas y juegos ingeniosos lleguen a producir afectación.

El libro, de enjuta brevedad, partiendo de un vago pretexto casi epistolar —el protagonista informa a un noble de cómo ha llegado a su situación actual—, empieza con va nota de crudeza

que se hará habitual en la picaresca: presenta a sus padres en términos bien poco honrosos. La primera y más célebre de las aventuras de Lázaro de Tormes es la del ciego; Shakespeare, por ejemplo, alude a ella, y por su fama se llama en español «lazarillo» al acompañante de un ciego. Pero no valen menos las posteriores aventuras, al servicio de nuevos amos, especialmente con el clérigo y con el escudero lleno de humos de nobleza. Nos interesa subrayar, en la descripción de las hambres padecidas con el clérigo, la viveza de la estampa de la casa: la prosa narrativa española alcanza aquí de modo nuevo una rara capacidad de realismo poético, sabiendo dar toda una atmósfera con un pequeño detalle de observación: *Él tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave, la cual traía atada con una agujeta del paletoque. Y en viniendo el bodigo de la iglesia, por su mano era luego allí lanzado, y tomado a cerrar el arcaz. Y en toda la casa no había ninguna cosa de comer, como suele estar en otras; algún tocino colgado al humero, algún queso puesto en alguna tabla o en el armario, algún canastillo con algunos pedazos de pan que de la mesa sobran. Que me parece a mí, aunque dello no me aprovechara, con la vista dello me consolara. Solamente había una horca de cebollas, y tras la llave de una cámara en lo alto de la casa.* Cuando las argucias de Lázaro para robar un poco de pan del arca terminan muy mal, pasa a servir al escudero, en quien halla el extremo de toda miseria posible. Aquí la obra se carga de una intención de moralismo sociológico y espiritual: el creciente número de hombres que en aquel momento de la historia española se negaban a trabajar por estimarlo indigno de su linaje, llega a ser un gran peso muerto que contribuye a la catástrofe de la economía nacional, mal calafateada por el oro de las Indias. Este pequeño hidalgo, a quien no le importa estar en ayunas con tal de que los demás crean que ha comido, y que ha marchado de su ciudad para no descubrirse ante un noble poco cortés, adquiere valor de símbolo del orgullo ibérico. Con todo, el autor, en el fondo, siente cierta ternura por él: así resulta desgarrador el momento en que el pobre escudero

pide a Lázaro uno de los mendrugos de pan que éste ha mendigado, en vista del ayuno reinante en la casa: *Por mi vida, que parece éste buen pan… ¿A dónde lo hubiste? ¿Si es amasado de manos limpias? —No sé yo eso, dije, mas a mí no me pone asco el sabor dello. —Así plega a Dios —dijo el pobre de mi amo. Y llevándolo a la boca, comenzó a dar en él tan fieros bocados como yo en lo otro.*

El contraste con la gallardía del hambriento es inmediato: *Ciñóse* [la espada], *y un sartal de cuentas gruesas de talabarte. Y con un paso sosegado y el cuerpo derecho, haciendo con él y con la cabeza muy gentiles meneos, echando el cabo de la capa sobre el hombro y a veces so el brazo, y poniendo la mano derecha en el costado, salió por la puerta.* Y el comentario final nos convence de la religiosidad del autor, aunque muy lejos del sentir católico tal como dominaba en la España de entonces, y aun probablemente ajeno al cristianismo, a juzgar por ciertas bromas respecto a la Eucaristía: *¡Oh Señor, y cuántos de aquestos debéis vos tener por el mundo derramados, que padecen por la negra que llaman honra lo que por Vos no sufrirían!*

Después del *Lazarillo,* la picaresca tiene que esperar hasta Cervantes y Mateo Alemán para nuevas obras de importancia; hay que adelantar también que el *Lazarillo* encontrará continuación, muy inferior, en la obra de H. (o I.) de Luna (1620) —prescindimos totalmente de otra anónima y casi simultánea al original—. En aquella época, flanquean también a la picaresca obras de entretenimiento de menor empeño, con carácter de centón de chistes e historietas, como el *Patrañuelo* y el *Alivio de caminantes,* de Juan de Timoneda (m. 1583). Pero de los ulteriores desarrollos de la picaresca, teniendo la de Cervantes su tratamiento aparte (pág. 709), y datando de 1599 la primera parte del *Guzmán de Alfarache,* convendrá ocuparnos dentro del siglo XVII.

Literatura religiosa española del siglo XVI

Hacia la mitad del siglo XVI, la literatura religiosa llega en España a su máximo florecimiento. Las órdenes monásticas produ-

cen importantes autores, principalmente de ascética: la mística propiamente dicha, como es natural, tiene menos exponentes. Aun a costa de salimos de la problemática propia de la literatura, no será ocioso empezar insistiendo en la diferencia entre los conceptos de «ascética» y «mística», en vista del uso poco preciso que a menudo se hace de ellos. En su trayectoria espiritual, ascética y mística son diametralmente opuestas; en la ascética, como indica la raíz de la palabra, es el alma la que asciende, la que sube esforzadamente, eliminando sus imperfecciones y avanzando en virtudes; en cambio, en la mística es Dios el que se mueve, descendiendo al hombre para invadirle con señales sensibles, de que el lenguaje humano apenas puede dar cuenta. Por eso, la literatura estrictamente mística es muy escasa, y tiene un carácter de íntima violencia y dificultad: aun en los principales maestros de la mística, la mayor parte de su obra está compuesta de temas ascéticos, de doctrina sobre la negación de sí mismo y sobre el perfeccionamiento del alma. A primera vista, podría parecer que entre ascética y mística hay relación de causa, y que la comunicación directa de Dios sería un premio final del largo proceso de disciplina, pero no es así en absoluto. Sobre todo, los maestros carmelitas acentúan claramente que no se debe esperar ninguna gracia mística cuando se emprende el camino de autoperfeccionamiento ascético, pues la irrupción de Dios en el alma tiene carácter de regalo gratuito e imprevisible, sin relación con los méritos y virtudes personales, y hasta a menudo aconteciendo precisamente en espíritus vacilantes y atrasados en virtud, con el fin de ayudarles. Con todo, en la práctica de la vida espiritual, hay cierta conexión entre esfuerzo ascético y gracia mística, en cuanto que —enseñan los grandes maestros del Carmelo— el alma que se vacía de todo no puede menos de ser nada por Dios, gozando entonces de una genérica contemplación difusa, por más que no lleve consigo «carismas» ni fenómenos especiales.

En esa época, España entera, empapada de problemática teológica por su entrega al esfuerzo de la Contrarreforma, da gran resonancia popular a obras que hoy parecerían abstrusas. Es el momento en que España pasa del imperio de Carlos I al reinado de Felipe II; o sea, el tránsito desde una actitud dialéctica y combativa a una entrega a la introspección y la disciplina espiritual, con el distanciamiento del mundo que exagerará el Barroco.

Ya se dijo al tratar de la mística germánica (pág. 475), que su influjo se realiza —tardíamente— en España al empezar el siglo XVI, a través, sobre todo, de las traducciones del *Kempis* —la del P. Nieremberg, en el XVII, es la que prevalece hasta hoy—, y del *Abecedario espiritual* (1525) del franciscano Francisco de Osuna. Pero la primera realización clásica de esta literatura religiosa queda todavía simplemente en el terreno de la oratoria sagrada, si bien con especial gracia expresiva: es la obra del dominico Fray Luis de Granada (1504-1588). De entre sus producciones, nos interesan sobre todo *Libro de la oración* v *meditación, Guía de pecadores* e *Introducción al símbolo de la fe,* esta última la más valiosa a nuestros efectos. Seguramente el estilo de Fray Luis de Granada deriva en gran medida del Beato Juan de Ávila, alternante entre clasicismo ciceroniano e inmediatez coloquial. Las páginas de Granada tienen el obstáculo inicial de toda página impresa que refleja un tono elocuente: la estructura general resulta un poco fría y ornamental, pero en cambio los pasajes —sobre todo en la *Introducción*— alcanzan a menudo auténtica fortuna, sobre todo como «muestras», como primores antologizables —aunque no estemos seguros de que su efecto apostólico llegue a la misma altura—. Fray Luis de Granada ilustra ricamente sus argumentos —en un orden más ambicioso y filosófico en la *Introducción,* verdadero intento de teodicea— con la visión del mundo, sabrosamente desmenuzada, en un sentido naturalista no ajeno al renacentismo. Incluso cuando habla de la caducidad de las cosas terrenas, su tono afectuoso y cromático parece contradecir suave-

mente su ascetismo, demorándose en las cosas con complacencia estética. Así, en el *Símbolo* dice que la mayor belleza de la criatura humana *no es más que un cuerecico blanco o colorado que parece por defuera,* pero la gracia de su frase inmortaliza esa visión de fugacidad floral. Y antes se ha complacido viendo jugar a los animales: *Cuando vemos otrosí los becerricos correr con grande orgullo de una parte a otra, y los corderillas y cabritillas apartarse de la manada de los padres ancianos, y repartidos en dos puestos escaramuzar los unos con los otros, ¿quién dirá que no se haga esto con gran alegría y contentamiento dellos? Y cuando vemos juguetear entre sí los gatillos y los perrillos, y luchar los unos con los otros, y caer ya debajo, ya encima, y morderse blandamente sin hacerse daño, ¿quién no ve allí el contentamiento con que esto hacen?*

Evidentemente, para considerar ascética la obra de Fray Luis de Granada hay que tener en cuenta que la ascética no es por fuerza triste y empobrecedora, sino que hay otra posible ascética que sube por la belleza de las cosas y la alegría de la expresión hacia el rastreo de lo divino.

Entre los místicos franciscanos, destaca Fray Juan de los Ángeles (1536?-1609), cuya obra más importante, titulada, en su versión refundida y mejorada, *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma,* se desarrolla con correcto clasicismo de estilo, animado a veces por alguna comparación o momento de viveza cordial.

Más importantes, aunque no tan estilísticamente ejemplares, son los *Ejercicios espirituales (1548)* de San Ignacio de Loyola, que inauguran un nuevo tipo de espiritualidad dentro del catolicismo, de sentido activo y polémico, y con gran refinamiento psicológico, pero el estudio de su amplio y permanente influjo nos llevaría a la historia de la religión y la cultura. Es la Orden carmelita, precisamente con sus reformadores Descalzos, la que llega a la máxima cumbre —a la vez literaria y mística— de esta época literaria: la obra de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Santa Teresa de Jesús (1515-1582) presenta en su maravillosa prosa una pervivencia tradicional del viejo tono popular, directo

y suelto, pero sirviendo eficazmente a la expresión de un mundo de profundos conceptos, en el punto más acendrado y oscuro de la mística europea, sólo sobrepasado por el propio San Juan de la Cruz. Pero el desaliño estilístico de Santa Teresa encierra un arte consciente: separada durante muchos años de sus queridas lecturas por las disposiciones que vedaron los libros en traducción vernácula, y sin saber latín, al comenzar a escribir, por mandato de sus directores espirituales, lo hace dejando a distancia los ecos —ocasionalmente visibles todavía— de sus autores favoritos, y disponiendo de una irónica libertad en el manejo del estilo. Entonces, no solamente sigue el dictado de su propia lengua hablada, sino que acentúa la naturalidad y aun exagera la incorrección, para, en sutil mortificación religiosa, ponerse a la altura de la última de sus monjas, destinatarias de casi todas sus obras —que no nacieron pensando en la imprenta—. El milagroso resultado es que las cuestiones más arduas de la vida ascética y la experiencia mística quedan, en efecto, accesibles, en una forma de exquisita gracia. En su *Modo de visitar los conventos* da estas instrucciones a la Priora… *La manera del hablar que vaya con simplicidad y llaneza y relisión; que lleve más estilo de ermitaños y gente retirada que no ir tomando vocablos de novedades y melindres, creo los llaman… préciense más de groseras que de curiosas en estos casos*. En este mismo ejemplo se ve cómo finge no saber escribir bien la palabra religión, y no estar segura de la palabra *melindres:* pero no nos engañará si recordamos que en su *Vida* nos cuenta su juvenil afición a los libros de caballerías, y sí sabemos que en algún pasaje de sus tratados sale alguna cita —casi literal, pero mejorada— del *Abecedario espiritual* de Osuna, y aun del mismísimo Erasmo. Uno de los rasgos más expresivos del estilo teresiano es el uso de los diminutivos, tan deprecados por Herrera. Alguna vez los mezcla con aumentativos inauditos, llegando a efectos de habla casi infantil como éste —del *Camino de perfección—: Esto de honra siempre trae algún interesillo de tener rentas y dineros, porque por maravilla, o*

nunca, hay honrado (léase, «con honores») *en el mundo si es pobre; antes, aunque sea en sí honrado, le tienen en poco. La verdadera pobreza trae una honraza consigo que no hay quien la sufra…* «Honraza»: esta palabra marca hasta dónde llega la «frescura» estilística de Santa Teresa. Y por todas partes, además de revolucionar para su propio uso la terminología técnica de las doctrinas místicas, utiliza comparaciones de la vida diaria: el agua, por ejemplo, como fuente, canal o lago, le sirve repetidamente para dar a entender los estadios de la vida espiritual. *También entre los pucheros anda el Señor:* esta frase célebre de la Santa explica su criterio literario, cuyo ideal es —nos dice en otro lugar—: *una llaneza y una claridad por la que yo soy perdida.*

Quizá el estilo de Santa Teresa, aun con toda su vitalidad, esté en el polo opuesto de la espontaneidad: ella escribe sabiendo, ante todo, que será leída con suspicacia por los confesores —y, si las cosas van mal, por los inquisidores—, propensos tal vez a ver «demonio» en las peculiaridades de una monja revolucionaria. Pero, sea como sea, con su estilo de mujer charlatana, Santa Teresa nos encanta bellamente y nos da acceso al complicado y exacto mundo de las peripecias religiosas del espíritu, en sus grados de oración, y en las «siete moradas» del «castillo interior». La doctrina del Carmelo es, en substancia, común a Santa Teresa y San Juan de la Cruz, pero cada uno, desde su ángulo de abordaje, logra un diverso grado de expresión y precisión psicológica. En general, esta doctrina es la más radical de todo el repertorio de estilos espirituales que ofrece la literatura religiosa española, y seguramente toda la europea. Tan es así, que desde fuera del cristianismo se ha podido hablar con superficialidad de paralelos con el nihilismo oriental. Pero para una lectura auténtica, no bastan las expresiones sacadas de su contexto: en éste, y en el contexto vital, esta doctrina aparece bien lejos de toda pasividad budista, con fidelidad eclesiástica y con una incansable actividad práctica de lucha y trabajo (algún prelado llamó «fémina inquieta y anda-

riega» a la Santa). Más bien el caso es el contrario: por el total desprendimiento que el alma logra de todo interés mundano y vital, es posible sentir y valorar mejor la realidad externa, incluso dominándola a través de la acción. Cuando echamos cuentas de la actividad fundadora de Santa Teresa, de sus luchas con los que obstaculizaban la reforma Descalza de su Orden, y de las continuas y variadas enfermedades que siempre la afligieron, hemos de preguntarnos cuándo le quedó a la Santa un poco de pausa para la oración y los muchos éxtasis de comunicación divina por que pasó. A un hermano suyo, que también había tenido algún arrobamiento y le escribía alarmado por la perturbación física, le consuela con su propio caso: *¡Bueno anda Nuestro Señor! Paréceme que quiere mostrar su grandeza en levantar gente ruin. Sepa que ha más de ocho días que ando de suerte, que, a durarme, pudiera mal acudir a tantos negocios. Desde antes que escribiese a vuestra merced me han tomado los arrobamientos, y me ha dado pena: porque ha sido en público… Ni basta resistir, ni se puede disimular. Quedo tan corridísima, que me querría meter no sé dónde. Harto ruego a Dios que me quite esto en público: pídaselo vuestra merced…* Luego, tranquiliza a su hermano, y por fin, en respuesta a sus envíos y obsequios, corresponde con unas penitencias para cuando no tenga tiempo de rezar: *Riéndome estoy, cómo me envía confites, regalos y dineros, y yo cilicios.*

La obra de Santa Teresa —aparte del rico y substancioso epistolario que acabamos de ejemplificar— consta del *Libro de su vida* (1588), su tratado fundamental *Castillo interior o Las Moradas,* de los *Conceptos del amor de Dios sobre algunas palabras de los cantares de Salomón* (1612), *Avisos espirituales* (1641), *Siete meditaciones sobre la oración del Padrenuestro* (1656), *Suma y compendio de los grados de oración* (1613), *Libro de las relaciones* (1579) y *Libro de las fundaciones* (1613). Querríamos subrayar el valor de este último: la *Vida* y el *Castillo interior* tienen ya la plenitud de la fama, pero las *Fundaciones,* aun en su menor empeño, constituyen un hecho privilegiado. A la vez diario de viaje en sus fundaciones y tratado espiri-

tual sobre la vida monástica, el *Libro de las fundaciones* es una de las piezas más deliciosas de la prosa española: el humor se alía con la virtud a través de estampas y memorias, que nos abren una ventana insólita sobre la ancha y áspera llanura española, atravesada por la Santa en lentas carretas, bajo el fuego del verano o en el frío invernal. Así, al comenzar uno de sus nuevos conventos, nos cuenta: *Estuvimos algunos días con los jergones y la manta, sin más ropa, y aun aquel día ni una seroja de leña teníamos para asar una sardina, y no sé a quién movió el Señor que nos pusieron en la iglesia un hacecito de leña, con que nos remediamos. A las noches se pasaba algún frío, que lo hacía: aunque con la manta y las capas de sayal que traemos encima nos abrigábamos, que muchas veces nos aprovechan… Ello fue harto bien para nosotras, porque era tanto el consuelo interior que traíamos y la alegría, que muchas veces se me acuerda lo que el Señor tiene encerrado en estas virtudes. Como una contemplación suave me parece que causaba esta falta que teníamos, aunque duró poco, que luego nos fueron proveyendo más de lo que quisiéramos… Y es cierto que era tanta mi tristeza, que no parecía sino como si tuviera muchas joyas de oro, y me las llevaran, y me dejaran pobre; así, sentía pena de que se nos iba acabando la pobreza, y mis compañeras lo mismo; que como las vi mustias, les pregunté qué habían, y me dijeron: ¿Que hemos de haber, Madre? que ya no parece somos pobres.*

Hasta el *Quijote,* la obra de Santa Teresa queda como el mayor valor de la prosa española. Pero una de sus grandes glorias, también a efectos literarios, no está sólo en lo que hizo y escribió ella misma, sino en haber sido la maestra y orientadora de San Juan de la Cruz, que, bastante más joven que ella, fue animado por su ejemplo a acometer la reforma de la Orden del Carmelo también en la rama de frailes. Aun sin igualar el genio práctico y el dinamismo de Santa Teresa, San Juan de la Cruz (1542-1591) desplegó una gran capacidad de hombre de acción —sin perjuicio de n honda experiencia mística— en la fundación de nuevos conventos, y las rivalidades y recelos que produjo su innovación, le cos-

taron el encarcelamiento como a su colega en la poesía, Fray Luis de León. Pero, como corresponde a un santo, San Juan de la Cruz no salió de la cárcel por vía de proceso, sino por una evasión milagrosa.

La obra de San Juan de la Cruz, en su núcleo esencial, consiste en poemas y comentarios en prosa, de esta manera: La canción *En una noche oscura…* es objeto de dos comentarios en prosa, el primero de los cuales, titulado *Subida del Monte Carmelo,* parafrasea sus dos primeras estrofas —liras— y parte de la tercera; el otro, *Noche oscura del alma,* vuelve a comentar la misma canción, hasta la cuarta estrofa. *La Llama de amor viva* es una canción de cuatro estrofas, que son comentadas en una obrita en prosa del mismo título. El *Cántico espiritual,* la pieza poéticamente fundamental del autor, también en liras, es objeto de una *Declaración,* verso por verso, de sus treinta y nueve estrofas (o cuarenta, según las redacciones, que también modifican el orden de sucesión de algunas «liras»). El comentario es de carácter simbólico-místico: esto es, el Santo no explica el sentido en que pensó al poner cada una de las palabras de sus versos, sino que aporta una significación entre las muchas posibles que pueden revestir las expresiones de su verso en el terreno religioso, y precisamente como manifestación alegórica de la experiencia ascética y mística. Sería absurdo suponer que cuando San Juan de la Cruz escribió sus versos no se movía con plena libertad artística en el manejo de sus palabras y símbolos —siempre dentro de la intención religiosa general—: la determinación de su comentario es, naturalmente, posterior. Pero hay un hondo problema —que es la forma máxima del problema de toda literatura religiosa, como tal literatura— en la relación entre esta poesía, bellísima aun prescindiendo de su significado místico, y esta prosa, terrible, oscura y poderosa a fuerza de austeridad y negación.

No es ningún azar que la poesía de San Juan de la Cruz se componga de materiales «prefabricados», de formas ya preexis-

tentes que él dota de nuevo sentido —la «vuelta a lo divino» como la ha llamado el poeta y critico Dámaso Alonso—, a veces con apenas unos toques mágicos (concretamente, hay un «Garcilaso a lo divino», de Sebastián de Córdoba, que sirve de vía de incorporación; por otra parte, se ha sospechado el papel intermediario de una versión en liras de un fragmento del *Cantar de los cantares,* dudosamente atribuible a Fray Luis; y, además, en las poesías de arte menor, se tienen los modelos, de intención erótica, que San Juan modificó levemente para su adaptación religiosa). Así pues, para San Juan de la Cruz la originalidad material cuenta poco, y la clave está en ese golpe milagroso que da una luz nueva a los elementos ya conocidos, abriendo un mundo irreal de belleza mágica. En el *Cántico espiritual* los elementos bíblicos del *Cantar de los cantares —y* de otros pasajes— están reordenados en sucesión nueva, y, sobre todo, bañados por una luz insólita, que crea una esfera de realidad diferente con objetos previamente dados. Para dar un ejemplo, dice *Como el ciervo huiste — habiéndome herido…,* pero en la Biblia el ciervo era el herido y el que huía. El contenido alegórico ascético-místico podría no ser tenido en cuenta sin que el poema dejara de valer: de hecho, algo de esto ha pasado en un momento, no muy lejano, de la conciencia poética española en que se valoró al máximo la lírica de San Juan de la Cruz, y que, curiosamente, fue el momento de menor tendencia religiosa en la poesía moderna española. Estamos, pues, en presencia de un poeta propiamente creador, inventor, no realista; entonces, si recordamos que su intención original es la manifestación de una experiencia y un sentir religioso, podemos temer que el resultado —en un orden humano extrapoético— pueda ser opuesto al que quiso el Santo: los símbolos que expresan la oscura realidad religiosa, a fuerza de ser tan bellos, pueden dar lugar a que olvidemos su significado espiritual, quedándonos en el hechizo estético. En general, ése es el peligro del procedimiento simbólico para la expresión de lo inefable, de

lo que —como la experiencia mística— está más allá del alcance del lenguaje humano: que el símbolo acabe actuando según su valor peculiar, viviendo su propia vida.

Pero estas consideraciones subrayan el milagroso encanto del verso de San Juan de la Cruz, quizá fundamentalmente análogo al de Fray Luis de León, no sólo por la exterioridad de la estrofa, sino porque su virtualidad descansa en el ajuste luminoso de la expresión con su forma. Sin embargo, a diferencia que en Fray Luis, aquí ese acierto de la palabra es el trampolín para entrar en un mundo alucinado de fulgor fantástico. En ese trance arrebatado, donde la iluminación poética parece la forma humana que adopta el éxtasis de contemplación mística, se justifican y hacen necesarias las expresiones menos esperadas y requeridas.

El lector no está seguro de saber por qué se dice

A zaga de tu huella
los jóvenes discurren el camino,
al toque de centella,
al adobado vino,
emisiones de bálsamo divino.

ni quién era *Aminadab,* ni por qué —para terminar el poema —

... la caballería
a vista de las aguas descendía.

Pero leyendo el *Cántico* lodo esto venía bien, como en un estado de lucidez superior —lo contrario del surrealismo, exactamente—, donde las palabras son meros puntos de partida para la intuición fantástica. Ninguna necesidad de conexión explicativa tienen las dos estrofas, sin verbo alguno, en pura enumeración entusiástica en que la Esposa canta al horizonte del mundo en tomo a su amor:

Mi amado, las montañas,

los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.
La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora…

La prosa de San Juan de la Cruz, aun estando escrita como «declaración» de sus versos, tiene un sentido opuesto al de éstos —o más bien complementario—, en el intento de expresión de realidades que trascienden el lenguaje humano —al menos, en su conjunto general, porque no faltan de vez en cuando pasajes «poemáticos» de plena belleza imaginativa. Pues la experiencia espiritual, tanto en el plano ascético como en el místico, plantea sendos conflictos al alcance natural del lenguaje: cuando se trata de la negación de sí mismo y la renuncia a las cosas, el lenguaje tendería a reducirse a una suma de negaciones, y en efecto, vemos abundar palabras como «noche», «tiniebla», «desnudez», «vacío». Y cuando se trata de la experiencia mística, si Dios entra en el alma, menos todavía puede la lengua humana manifestar la luz sobrenatural y las sensaciones beatíficas que recibe —y que casi no puede recordar, pasado el sublime trance—. La poesía de San Juan de la Cruz, según vimos, había seguido el camino del circunloquio simbólico para abordar esas cosas inexpresables, pero con ello, creando bellos objetos líricos, se había puesto en peligro de dejamos olvidar su significación trascendente. En cambio, la prosa de San Juan de la Cruz acepta su camino de autoaniquilación, esa progresiva sumersión en las negaciones, en el «no sé qué», en el sacrificio del lenguaje mismo, que al fin sirve sólo para quemarse, iluminando el misterio con su llama, no con su sig-

nificado. Por eso la poesía y la prosa de San Juan de la Cruz se enfrentan completándose, y, de hecho, sus lectores suelen ser diferentes: los que gustan mucho de sus versos consideran sus prosas como duras y poco transitables, «aburridas»; en cambio, los amadores de la prosa de San Juan de la Cruz tienden a valorar menos su poesía, como sembrada de encantos sensuales que pueden contradecir el camino ascético.

Tal vez, en rigor, la prosa de San Juan de la Cruz no pueda ser «objeto de lectura», en el sentido habitual de estas palabras, como mero recreo intelectual e imaginativo, sino más bien «objeto de uso», como un crucifijo —lo cual, claro está, no excluye un previo valor literario, y antes bien, lo requiere—. De esta manera, sobre todo, es como San Juan de la Cruz es santo predilecto del mundo actual —véase T. S. Eliot, véase Thomas Merton.

La prosa de San Juan de la Cruz, estilísticamente, es análoga a la de Santa Teresa —es decir, tradicional, viva, hablada—. Pero no se nos aparece conscientemente su carácter coloquial al ocupamos con su hondo sentido, que viene a constituir el reverso de la medalla respecto a la obra de Santa Teresa —él es el lado de negación, su costado de sombra, su «noche», mientras que ella era el «día», la luminosidad de las gracias místicas—. La voz es la misma, pero el acento más grave. Así escribe, en una de sus mejores cartas, a una hija espiritual: … *Como V. M. anda en esas tinieblas y esos vacíos de pobreza espiritual, piensa que todos le faltan, y todo; y no es maravilla que también piense que le falta Dios. Mas no le falta nada, ni tiene ninguna necesidad de tratar nada, ni tiene qué, ni lo sabe, ni lo hallará, que todo es sospecha sin causa. Quien no quiere otra cosa sino a Dios, no anda en tinieblas, aunque más oscuro y pobre se vea; y quien no anda en presunciones y gustos propios, ni de Dios ni de las criaturas, ni hace su voluntad propia en nada, no tiene en qué tropezar ni qué tratar. Buena va, déjese y huélguese. ¿Quién es ella para tener cuidado de sí? ¡Buena se pararía! Nunca mejor estuvo que ahora, porque nunca estuvo tan humilde, ni tan sujeta, teniéndose en tan poco, y a todas las cosas*

del mundo, ni se conocía por tan mala, ni a Dios por tan bueno, ni servía a Dios tan pura y desinteresadamente como ahora, que no se va tras las imperfecciones de su voluntad y enterez, como quizá solía. ¿Qué quiere? ¿Qué vida o modo de proceder se pinta ella en esta tierra? ¿Qué piensa que es servir a Dios, sino no hacer males, guardando sus mandamientos, y andar en sus cosas como pudiéremos?... ¿Qué hay que acertar sino ir por el camino llano de la ley de Dios y de la Iglesia, y sólo vivir en fe oscura y verdadera, y esperanza cierta y caridad entera, y esperar allá nuestros bienes, viviendo acá como peregrinos, pobres, desterrados, huérfanos, secos, sin camino y sin nada, esperándolo allá todo?

Pero, de vez en cuando, la nítida evidencia de este lenguaje condensa su belleza en una imagen fúlgida, en un símbolo, en un trozo que se queda suspenso en nuestra imaginación, con la impersonalidad de lo artístico. Una de sus cimas, en este sentido, es el maravilloso poemita en prosa, desgajado de toda obra mayor, en que pone al «pájaro solitario» del Salmista como hermosa alegoría espiritual: *Las condiciones del pájaro solitario son cinco: primera, que se va a lo más alto: la segunda, que no sufre compañía aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente. Las cuales ha de tener el alma contemplativa que se ha de subir sobre las cosas transitorias, no haciendo más caso de ellas que si no fuesen,* v *ha de ser tan amiga de la soledad y silencio que no sufra la compañía de otra criatura. Ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía. No ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo.*

La obra de San Juan de la Cruz, con su contraste entre belleza resplandeciente y tiniebla de renunciación, nos desconcierta siempre: es una obra que «está fuera de sí», lanzada hacia otro lado, hacia la infinidad divina, que mantiene en vilo, en sublime trastorno, el peso mismo de sus palabras, llevándolas más allá de

todo juicio, de toda clasificación, de esa misma «literatura» en la que, sin embargo, tanto valen.

Inagotable es el panorama de los nombres en este momento de literatura religiosa española: la Orden agustina, por ejemplo, presenta, aparte de Fray Luis de León, en especial a Santo Tomás de Villanueva (1488-1555), más aún que por sus «Sermones», por sus «Opúsculos», entre los que sobresale el *Soliloquio que entre Dios y el alma conviene hacerse después de la Sagrada Comunión*; y asimismo a Fray Pedro Malón de Chaide (m. 1589), autor de la *Conversión de la Magdalena,* de viva riqueza expresiva, en un tono equilibrado entre popularismo y retórica, con frecuentes trozos de luminosa ilustración visual, y con curiosas referencias literarias —su defensa de la lengua castellana para las obras religiosas, o la condena de las literaturas de moda: *¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar y ya trae una Diana en la faltriquera?... ¿Cómo dirá el* Pater noster *en las Horas, la que acaba de sepultar a Píramo y Tisbe...?*

Otros muchos libros merecerían los tuviésemos también en cuenta —como la *Agonía del tránsito de la muerte* de Alejo Vanegas del Busto—, pero la abundancia del momento hace sombra a obras que por sí solas merecerían mayor atención.

Con todo, ese momento de riqueza no dura mucho tiempo: rápidamente disminuye el valor —e incluso el número— de los libros religiosos, y esta literatura se va reduciendo a lo que era su base inicial: los sermones. No es que falten totalmente en el siglo XVII los tratados de ascética y mística, pero su «edad de oro» ha terminado, y en cambio se imprimen y comentan ávidamente los sermones —de creciente barroquismo, hasta llegar a Paravicino— a menudo por complacencias retóricas más que por exclusivos motivos espirituales. Fray Alfonso de la Cruz —que, con Fray Alonso de Cabrera y Fray Hernando de Santiago, descuella entre la oratoria sacra del momento del tránsito al reinado de Felipe III comenta en sus *Discursos Evangélicos* (1599) las críti-

cas y partidismos de los oyentes aficionados al arte del púlpito: *Uno dice: gran predicador es Fulano, qué comparaciones trae tan sacadas del cielo, de las altezas de Dios; qué puntos tan delicados y de lo más entricado de la Teología. Otro dice: yo, señores, no sé nada de escolástico ni de argumentis, ni deprendí tampoco Retóricas ni Planetas para entender las comparaciones della. Gusto de oír a Fulano, que con lágrimas y llaneza me dice por dónde tengo de caminar al Cielo.*

PROSA ESPAÑOLA DIDÁCTICA DEL SIGLO XVI

Muy breve ha de ser la consideración, dentro de la literatura española del siglo XVI, posterior al «humanismo» (**véase pág. 464**) de esa prosa que, no siendo narrativa, ni religiosa, ni histórica, hemos de llamar «didáctica» en un sentido bastante elástico del término. En ella destaca en primer término Cristóbal de Villalón (m. 1558), si es que realmente es el autor de *Crótalon,* ya que no lo es, como se creía, del *Viaje de Turquía*. El *Crótalon* es un diálogo lucianesco, con curiosas historias de transmigración de almas y de «casos» morales, que constituye una de las últimas manifestaciones del espíritu erasmista reflejado sobre todo por los hermanos Valdés y por Gil Vicente, en ese período humanista recién aludido. El *Viaje de Turquía,* en cambio, ha pasado a ser atribuido al galénico doctor Andrés de Laguna (1490-1560), quien, en cualquier caso, es autor seguro de la versión (1555) del tratado de Dioscórides, sobre la «materia médica», «traducido de lengua griega en vulgar castellana», y valioso no sólo por su contenido científico, sino por su prosa, que resuelve el empeño, en esa época española insólito, del tratado científico, con un estilo dignamente paralelo al de la «literatura» de entonces. También es médica, a pesar de su nombre, la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre,* de Miguel Sabuco (aunque éste la atribuyó a su hija, la célebre doña Oliva, «la Latina»).

Muy curioso, no sólo por su interés literario, sino como precursor de la actual psicotecnia, es el *Examen de ingenios* del doctor Juan Huarte de San Juan (1526- 1588). Otros autores podrían tal

vez adscribirse a diferentes terrenos, si no fuera que su valor literario permite, quizá independizarlos: así, el Padre Pedro de Ribadeneyra (1527-1611), especialmente con su *Vida de San Ignacio,* es susceptible de interesar también fuera de lo propiamente religioso —recordemos que Unamuno toma su obra como *leitmotiv* en *Vida de don Quijote y Sancho*—. Y las *Cartas* de Antonio Pérez, el famoso secretario «exilado» de Felipe II, pueden leerse al margen de su valor de documento histórico.

Por último, como producto final de una dirección en la labor de la traducción literaria, anotemos a Cipriano de Valera (1532-1602), cuya versión de la Biblia, prohibida por ser protestante su autor, vale tanto por su literalidad como por su casticismo. En nuestra época, en medio de numerosas traducciones bíblicas más meritorias y sabias que literariamente afortunadas, sentimos el legado de ese problema: la falta de una «versión clásica» —como en Inglaterra o Alemania—. Pues tal vez la de Valera, aparte de no haber circulado en su momento propio, no alcanzaba lo que tenía que haber sido idealmente una «Biblia española», esa imaginada versión que se puede entrever cuando San Juan de la Cruz traduce una cita de la Escritura.

Literatura inglesa elisabetiana

Literatura inglesa elisabetiana hasta Shakespeare

La madurez de la literatura inglesa llega con el «segundo Renacimiento», es decir, en el último veintenio del siglo XVI: es la época llamada «elisabetiana», por la reina Isabel, y que pasa sin solución de continuidad a la «jacobea», pues Isabel muere en 1603, cuando todavía a Shakespeare le quedan diez años de trabajo por delante. Tal vez deberíamos mejor adoptar para este tiempo el nombre de «edad de Shakespeare», a condición de no perder de vista el tránsito que tiene lugar a lo largo de ella: cuando muere Shakespeare, el ambiente de Inglaterra y de su literatura ha llegado gradualmente a ser muy diverso del que vio los principios del poeta de Stratford-on-Avon. En efecto, la época elisabetiana es el final de la *merry old England,* la «vieja Inglaterra alegre», todavía no puritana, aunque ya no sea católica, llena de vida, de posibilidades y franca en sus manifestaciones: popular, abigarrada y emprendedora, sin el peso de interioridad moralista, de ambición trascendente y de hipocresía, que va a traer el espíritu calvinista de los puritanos. En principio, encontramos en el estado de cosas de la literatura en este momento la vieja dualidad entre medievalismo y renacentismo, entre italianismo y espíritu sajón, entre formalismo preceptista y libertad creativa; parece que, en el campo de batalla de la poesía, está a punto de prevalecer el «nuevo estilo» de un modo aristocrático y convencionalista —con Spenser—, pero he aquí que la poesía pasa entonces a un segundo plano, en beneficio del teatro, donde asistimos

a la gran síntesis de la dualidad, hallando el término medio entre el artificio de la poesía de entonces y el descosimiento de la prosa «aplicada» (descriptiva y de costumbres). Los poetas se avienen a la poderosa exigencia del público teatral, en que dominaba la voz de los *groundlings,* los que asistían de pie a la representación en el patio. Este contacto directo con la multitud, y la necesidad de atenerse a argumentos accesibles, salva del enrarecimiento a la literatura elisabetiana, y explica que Shakespeare no fuera sólo autor de poemas como *Venus and Adonis* y *The rape of Lucrece, y* de los sonetos, sino que hallara su grandeza en las tablas. Por otra parte, el elemento popular, heredero de los ecos medievales, tiende en la prosa a una complicación exuberante, deleitándose rabelaisianamente en el lenguaje hasta confluir así con la afectación culta: hasta los mendigos barroquizan, igual que en el *Buscón* de Quevedo, según testimonia Harrison (1577): *... how artificially they beg, wat forcible speech, and how they select and choose out words of vehemence...* [«... qué artificiosamente mendigan, qué lenguaje forzado, y cómo seleccionan y eligen palabras de vehemencia...»]. Es frecuente ver ridiculizadas las palabras que «saben a tintero», pero en ello mismo se revela una conciencia y un placer en el manejo del idioma, que estrena su gloria literaria, en correspondencia con la incipiente consolidación de la gloria nacional, a partir del desastre de la Armada española.

Los innovadores: Sydney, Spenser, Lyly

Como auténticos exploradores de un nuevo sentido del gusto, nos aparecen Sydney y Spenser en el verso y Lyly en la prosa: ellos forman un momento de «vanguardismo» y experimentación formal, de resultados quizá discutibles en su valor absoluto, pero muy convenientes en cuanto hallazgo de un elemento original y aun raro dentro de la literatura. Hablaremos primero de Sir Philip Sydney (1554-1586) porque, con su personalidad de gran señor, centró el ambiente donde floreció Spenser, y porque con su *Defence of Poetry* sentó los principios estéticos del nuevo

refinamiento, si bien, tanto esta obra como sus versos, se publicaron sólo después de su muerte. Los principios teóricos de Sydney son los de la estética literaria del Renacimiento italiano, incluso defendiendo las tres unidades seudoaristotélicas en su aplicación al teatro —quizá porque no cultivó este género—: pero, aparte de esta preceptiva, ocasional y, por lo demás, poco escuchada en Inglaterra, hay algo más importante en Sydney: su «defensa de la poesía» contra el moralismo de los primeros puritanos, elevándola a hecho noble, aunque sea por la línea de evasión vigente desde el *Ion* de Platón, es decir, por considerarla como un trance místico en que lo divino invade el alma inconsciente del poeta. Pero el ideal clásico queda bastante deformado a la hora de la realización, sobre todo, en la prosa: Sydney escribió en 1580 una especie de novela pastoril, *Arcadia,* con visible influjo de la *Diana* de Jorge de Montemayor. Es literatura de salón aristocrático, para la lectura directa sin publicación, y su estilo se entrega a ese «preciosismo» que en Inglaterra tiene en el «eufuismo» de Lyly su representación antonomásica, con momentos que llegan a rivalizar con los pasajes de libros de caballerías ridiculizados por Cervantes en una de las primeras páginas del *Quijote (Zelmane, exceedingly sorry for Pamela, but exceedingly exceeding that exceedingness in feare for Philoclea…* [«Zelmane, extremadamente triste por Pamela, pero extremadamente extremando ese extremar con temor por Philoclea…»]).

La mejor obra de Sydney es su libro de sonetos amorosos *Astrophel and Stella* (literalmente, *Astrófilo y Estrella),* que, por cierto, desencadenó la efímera moda del soneto —durante seis años, 1591-1597— a que antes se aludió, y en que se insertan los sonetos de Shakespeare. La concisión de esta forma impidió a Sydney divagar y ornamentar excesivamente, apretando su estilo hasta dar lugar a una especie de «conceptismo» en que aparecen metáforas y figuras de feliz novedad. Ya el primer soneto de la serie nos ofrece una síntesis, tanto de las intenciones del poeta, como

de las virtudes de este modo de poesía. Obsérvese el encadenamiento habilísimo, casi silogístico, de las primeras frases; hasta culminar en una hipérbole:

Loving in truth, and faine in verse my love to show,
that she (deare she) might take some pleasure of my paine:
pleasure might cause her reade, reading might make her know,
knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,
I sought fit words to paint the blackest face of woe…

[«Amando en verdad, y ansioso de mostrar en verso mi amor, — para que ella (¡amada ella!) pudiera recibir algún placer de mi dolor: — el placer pudiera hacerla leer, el leer pudiera hacerla saber, — el saber ganara compasión, y la compasión obtuviera gracia, — busqué palabras adecuadas para pintar el más negro rostro de la desdicha…»] Y a través de audaces metáforas, que pintan su torpeza para hallar las palabras (—… *great with child to speake*… [«preñado para hablar»]), llegamos a la súbita interrupción de la Musa: *Foole, said my Muse to me, looke in thy heart and write* [«Tonto, me dijo mi Musa, mira dentro de tu corazón y escribe»]. Aquí, más que sus arcadismos decorativos, y quizá más que en la poesía de Spenser, presentimos la inminencia de Shakespeare y de los poetas «metafísicos».

En cambio, Edmund Spenser (1552-1599), que, por haber publicado su obra antes que la de Sydney, asumió el honor de la precedencia en el nuevo estilo, se nos aparece hoy en una especie de vía muerta, rodeado por un respeto mezclado de indiferencia: parece proverbial en Inglaterra decir que nadie ha leído hasta el final *The Faerie Queene (La reina de las hadas),* su obra más importante. Se puede sospechar que en la gloria de Spenser hubo algo de sentido nacional de su oportunidad histórica: Inglaterra sentía su retraso poético y cultural al compararse con la Italia del

Renacimiento y la Francia de *La Pléiade* (de España sólo se conocía el *Lazarillo,* alguna novela pastoril, y poco más, hasta que llegase el *Quijote:* España era el gran enemigo en la época elisabetiana). Llenando este hueco, Spenser aparecía de pronto con un lenguaje y una imaginería de tanto lujo como en cualquier gran poema continental, y con el designio consciente de hacer una gran obra maestra —designio éste, sin embargo, que la historia casi nunca suele dejar realizarse—: además, la «reina de las hadas» alegorizaba a la reina Isabel, y el poema, en su conjunto, heredaba todo el alegorismo medieval para centrarlo en torno a la figura semisimbólica del rey Arturo —aunque cuando se queda interrumpida la obra, con poco más de seis cantos, de los doce proyectados, todavía no ha aparecido Arturo—. El poema está escrito en una complicada estrofa terminada en un alejandrino, a modo de remate simétrico, y deambula pasando de lo simbólico-moral a lo lírico y lo ornamental. Pero, en el orden cronológico, la primera gran obra de Spenser es *The Shepheardes Calender* (1579) *(El calendario del pastor),* que, en doce capítulos correspondientes a los meses, va presentando églogas y sátiras, desde la «crítica social» al puro decoradvismo. Aquí ya aparece la peculiar posición de Spenser respecto al momento histórico de su idioma: escribiendo un lenguaje moderno, exquisito, refinado, se complace en incrustar palabras que sepan a rusticidad y a antigüedad, no sólo para contribuir a la decoración bucólica necesaria en su poema, sino por un gusto filológico y de alarde en el logro de un matiz de significado, realzando con su contraste el tono cortesano que realmente se identifica con su espíritu. Como le reprocha su colega, poco posterior, Ben Jonson, *affecting the ancients, he wrote no language* («imitando a los antiguos, no escribió ningún idioma»). La obra de Spenser —no es ocioso insistir en ello— está hecha de cara al círculo de la Corte, aunque *The Shepheardes Calender* coincidiera en su aparición con el destierro del poeta a un desagradable cargo en Irlanda. Este destie-

rro fue la ocasión en que inventó *The Faerie Queene,* y en esta obra quedan trazas de la melancolía del exilado.

Pero para hablar de esta obra es mejor dejar la palabra al poeta mismo, que en la dedicatoria explica su intención, escribiendo, entre otras cosas: … *being a continued Allegory, or darke conceit… the generall end… of all the booke is to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline* [«siendo una continua alegoría, o concepto oscuro… el fin general del libro es formar a un caballero o persona noble en la disciplina virtuosa y amable…»]. Tras de esto, dice que ha elegido la figura del rey Arturo, imitando a Homero, Virgilio, Ariosto y Tasso, en cuanto a la ejemplificación de las virtudes aristotélicas: por ahora, piensa escribir doce libros en que retratará las doce virtudes morales privadas, a través del rey Arturo, y si tiene éxito, compondrá otra parte con las virtudes políticas. Es problemático si Spenser logra unidad entre designio moral, escenografía alegórica y perfeccionamiento lírico. Pero en el fondo, lo que más importa al poeta es su logro formal, la «belleza» en el sentido más apolíneo y renacentista. Y en este sentido es como ha alcanzado una fuerte influencia histórica, sobre todo en Milton, e incluso en algún poema de Keats, tal vez en el *Adonais* de Shelley, y aun en Tennyson; pero ahora no estamos ya muy seguros de que esa influencia fuera precisamente benéfica: la perfección, la nitidez elocuente y la elegancia irreal y fantástica, son valores que en poesía a menudo dejan de serlo. No entraremos en la cuestión interna del simbolismo spenseriano: se discute sobre la oscilación que sufren sus figuras, pasando, en su sentido, de personajes caballerescos a alegorías morales de valor no siempre constante ni claro. Más interesaría pensar cuál es el valor de esta poesía pictórica —como lo era tanta gran poesía renacentista y barroca, hasta Góngora, repitiendo el *ut pictura poésis* horaciano—: no es la realidad lo que se describe, sino más bien un *pageant* cortesano, una *masque,* una «mascarada», ese género, mixto de ópera, recitación y danza, que da lugar al *ballet*

francés del tiempo de Luis XIV. Es, pues, arte del arte: las figuras presentadas no son hombres, dioses o genios, sino sus imágenes encamadas por fabulosos actores. Pero con esto rozamos un problema esencial de todos los grandes poemas renacentistas europeos, que deja en suspenso su valoración última, pero que no podemos plantear aquí debidamente. De hecho, anotemos que siempre que se elige ahora alguna «belleza» de este poema para citar, se toman aspectos excéntricos respecto al sentido central del poema: por ejemplo, momentos de especial eficacia en la revelación de estado de ánimo del poeta, o toques de fantasía en la descripción.

El resto de la obra poética de Spenser tiene importancia mucho menor además de algunos poemas satíricos incluidos en la colección *Complaints,* como *Mother Hubbard's Tale* (1591) *(El cuento de la madre Hubbard)* y *Colín Clout Comes Home Again* (1595) *(Colás Remiendo vuelve otra vez a casa),* continuación de la obra de John Skelton (**véase pág. 486**), hay que mencionar los *Amoretti,* poemas cortos de su noviazgo; sus *Hymnes,* de visible intención filosófica, y sus himnos nupciales —casi diríamos, discursos— *Prothalamion* y *Epithalamion,* piezas todavía obligadas en toda antología, a pesar de su longitud y de su frialdad oratoria, salpicada de alusiones humanísticas y mitológicas. En conjunto, la valoración de Spenser, por su carácter de poeta culto, y de consecuencia, más que causa, de un movimiento general de la cultura europea, comporta toda una toma de posición histórica y estética: regatearle importancia significaría revisar el valor del elemento renacentista en el haber positivo europeo, poniendo también en tela de juicio la primacía del elemento «elocuente» en la poesía. Esquivando, pues, tan graves cuestiones, anotaremos que, de hecho, difícilmente podemos leer a Spenser por puro gusto a lo largo de varias páginas si pretendemos algo más que admirar un irreprochable ejemplo de elegancia y corrección.

Al lado —y aun, en rigor cronológico, antes— de Sydney y Spenser, completa la primera línea de «vanguardismo» John Lyly (1554-1606), en quien, sorprendentemente para lectores hispánicos, el Renacimiento, al alcanzar su madurez británica, se hace ya barroco, al menos en el moderado sentido en que cabe hablar de barroco en la literatura inglesa, que se limita por ahora a cierto «preciosismo» y juego de ingenio, sin radicalizarse tanto como Quevedo y Góngora. Su libro *Euphues* (1579), sólo aproximadamente clasificable como novela, viene a ser una sátira social recubierta por virtuosismo de estilo. Y se demostró que el tema no era para Lyly más que un pretexto para la ornamentación, cuando, en vista de ciertas reacciones a sus críticas, escribió una palinodia, *Euphues and his England* (1580), exaltación de su país, donde todos los personajes son modelos de virtud. El «euphuismo», que es como se llamó a este barroquismo literario, extrema —como todo Barroco— las premisas renacentistas: en este caso, produce en la prosa un especial cuidado de la simetría —en el fondo, de raíz petrarquesca y aun latina, y en general lapidaria—, pero los elementos manejados no son ni tan filosóficamente rigurosos como en el «conceptismo» ni tan deslumbradora e hiperbólicamente sensoriales como en el «culteranismo», sino que utilizan todo un arsenal de elementos de segunda mano, es decir, ilustraciones librescas, referencias al saber sobre la antigüedad y sobre la naturaleza, sin directa experiencia, material éste que sólo John Donne elevará por encima de la pedantería. Véase, como botón de muestra del artificio en la estructura, un trozo de la «petición» de Lyly a la Reina *(John Lillies Second Petition to the Queene,* 1598): *Most gratious and dread soueraigne, tyme cannot worke my petitions, ñor my petitions the tyme… Thirteene years your highnes seruant but yet nothing. Twenty freinds that though they saye they wilbe sure I find them sure to be slowe. A thowsand hopes but all nothing, a hundredpromises but yet nothing. Thus casting upp the Inventary of my freinds, hopes, promises, and tymes, the «summa totalis» amounteth to*

iust nothing [«Muy graciosa y temida soberana, el tiempo no puede gastar mis peticiones, ni mis peticiones el tiempo… Trece años siervo de Vuestra Alteza, pero todavía nada. Veinte amigos que, aunque dicen que serán seguros, les encuentro seguros de ser lentos. Mil esperanzas pero todo nada, cien promesas pero todavía nada. Así, sacando el Inventario de mis amigos, esperanzas, promesas y tiempos, la *summa totalis* asciende exactamente a nada»]. Tanto retorcimiento para pedir dinero despierta el recuerdo de la prosa barroca española, pero no hay detrás una huella de profundidad moral ni de pensamiento.

Menos fama, pero tal vez no menos valor, tiene el teatro —casi siempre en prosa— de Lyly; pero en este género, en vez de ser un innovador único y afortunado, por haber sabido encontrar la forma literaria —libro narrativo— más apropiada para el éxito entre su público aristócrata, Lyly resulta una excepción desafortunada. En efecto, hace un teatro cortesano, mitológico o pastoril y de estilo recargado, capaz de agradar a la Reina —aunque sólo fuera por gratitud a la dosis de adulación— pero no de sostenerse como «éxito de taquilla» al lado de la competencia del teatro común de entonces, en creciente maduración. Es un género que podrá hallar su aprovechamiento, más adelante, en su versión musical, pero que resulta aplastado en un terreno donde Shakespeare corona el logro de toda una situación de la vida escénica. Podemos recordar obras como *Campaspe* (1581), *Sapho and Phaon* (1582), *Endymion* (1586), la pieza antiespañola *Midas* (1590) y *Galathea* (1587), cuyos meros títulos ya sugieren un ambiente *di camera,* convencional y culto: algún intento de comedia de enredo a la italiana *(Mother Bombie,* 1589?), con un estilo más vivo y natural nos permite sospechar que debía de haber algo de insatisfactorio en la situación de Lyly como «proveedor de Su Majestad» en el orden teatral. Pues a Su Majestad, en el fondo, le debían gustar más las obras aplaudidas por el vulgo de los *groundlings*.

Entre el momento de innovación —Sydney, Spenser— y el momento de absorción de la lírica en el ámbito del teatro, queda una variada ebullición poética, en que podemos distinguir algunos elementos, si bien en mutua invasión y cruce: los poetas que rodean y siguen a Sydney y Spenser —como amigos o enemigos— (así Vere, conde de Oxford y Fulke-Greville), los poetas de obra voluminosa e intención, en ocasiones, épico-histórica —como Daniel y Drayton—, los autores de poesía cantada (así Campion —o Campian— con sus *ayres),* los sonetistas, los autores de poemas italianizantes eróticos, los precursores de los poetas «metafísicos», y los grandes dramaturgos que también pueden ser antologizados desde un criterio estrictamente lírico, se confunden y a menudo son las mismas personas —aparte de cultivar en ocasiones la prosa, como Nashe, Peele y Ralegh. Toda división genérica, pues, como asimismo toda delimitación cronológica, tiene valor meramente convencional para la comodidad nuestra.

Samuel Daniel (1562-1619) compuso inacabables poemas de intención histórica, como *Las guerras civiles entre las Casas de Lancaster y York (The Civil Wars between Lancaster and York),* con cerca de ocho mil versos. Pero si luego se le ha celebrado ha sido más bien por sus *Epistles* en verso y sus sonetos *to Delia,* donde cultiva la poesía reflexiva con un lenguaje llano, correcto, incluso frío, divorciado del ornamento y la irónica sofisticación a que se tiende en la poesía elisabetiana —culminando en Shakespeare—: por eso fue luego recordado en el momento de búsqueda de una expresión poética que tuviese la naturalidad y elasticidad de la prosa conversacional media, al servicio de una concepción densa en pensamientos —o sea, en el momento de Wordsworth y Coleridge—. Su nombre suele ir emparejado con el de Michael Drayton (1563-1631), mucho más variado y rico, sin embargo, en su producción: por un lado, está su poema épico-geográfico *Polyolbion,* que en quince mil alejandrinos exalta a Inglaterra,

describiendo y personificando sus ríos, sus ciudades, etc.; por otro lado, su *Mortimeriade,* luego titulado *La guerra de los barones (The Barons War,* 1603), narra un hecho histórico, de modo relativamente feliz, pero inferior a la versión dramática del mismo tema histórico dada por Marlowe en su *Eduardo H* y al mismo tiempo, poemas más animados, como *Nymphidia,* que rivaliza en su propio terreno de escenografía mágica con *La reina de las hadas* de Spenser, la lograda *Bailad of Agincourt,* y más celebradamente, la colección de sonetos dedicada a su amada «Idea», algunos de los cuales pertenecen a la minoría de poemas de la época que siempre son antologizados (por ejemplo, el que comienza *Since ther's no helpe, Come let us kisse and parí* [«Puesto que no hay remedio, vamos, besémonos y separémonos…»]). Pues Drayton, a diferencia de Daniel, tiene momentos de calor humano que dan a su estilo un valor superior al de la corrección y «normalidad» expresivas.

Hay algunos aspectos de la poesía elisabetiana que no vamos a tratar por separado, para no desgajar pequeñas astillas de grandes autores, como el poema erótico italianizante, cultivado por Marlowe —*Hero y Leandra,* que moralizó luego ridículamente Chapman, el traductor de Homero— y por Shakespeare, o como el sonetismo que, según dijimos, se puso de moda durante unos años. Pero sí hemos de consagrar atención diferenciada a la poesía heredera de los *carols,* la poesía cantada, los «madrigales» que todos los poetas componían —desde Shakespeare para abajo — y todo el que era alguien en la sociedad cantaba acompañándose con la vihuela o con el «virginal» —el instrumento de tecla así llamado en honor de la reina Isabel—, hasta llegar a formas polifónicas. Esta poesía cantada arrastra tras de sí, como sombra inferior, poesías líricas menos musicales en su designio: se da el caso de que, por lo regular, son más bellas las composiciones cuanto más aptas para el canto, pero, sin embargo, los poetas dedicados exclusivamente a la lírica de intención musical, como

Thomas Campion (o Campian) en su *Libro de aires (Book of ayres,* 1601 a 1613), no logran tan buenos resultados como los poetas dramaturgos o los poetas que también eran prosistas, en sus incursiones hacia el canto. Ninguna poesía de Campion llega, por ejemplo, a la belleza sucinta, viva y popular de esta canción de Peele:

When as the Rie reach ta the chin,
and chopcherrie chopelterrie rige within,
strawberries swimming in the creame,
and schoole boyes playing in the streame:
then O, then O, then O my true love said,
till that time come againe,
shee could not live a maid.

[«Cuando el centeno llega a la barbilla, — y cerezas, cerezas, maduran por dentro, fresas nadando en nata, — y chicos de escuela jugando en el arroyo, — entonces, oh, entonces, oh, entonces, oh, mi amor dijo — que hasta que vuelva este tiempo — no podía seguir siendo doncella.»] Pero esta poesía habría que verla incrustada dentro de la dramaturgia de la época, que es el género más alto de la poesía inglesa de entonces: pues no por ser teatro deja de ser poesía. Por ahora vamos todavía a anotar otro elemento del panorama lírico elisabetiano: los que, por conveniencia e iniciativa nuestra, llamamos «precursores de los poetas metafísicos». En primer lugar, hay que tener en cuenta dos poetas de filiación religiosa bien definida: ante todo, el católico Robert Southwell (1561-1595), mártir jesuita, no sin algún eco de la poesía barroca italiana (como luego el también católico Crashaw entre los «metafísicos»), incluso con sabor manierista en un poema a San Pedro, y con más moderna concisión en su fantasía navideña *The buming babe (El niño ardiente),* donde aparece el Niño Jesús con llamas de amor entre la nieve del campo, así como en *Of the blessed Sacrament of Altar (Del bendito Sacramento del altar).*

Pero este acento religioso queda aislado en su ambiente por su catolicismo, mientras, en cambio, en otro poeta religioso coetáneo, Joshua Sylvester, el exotismo —pues su obra no es más que la versión inglesa de la del hugonote francés Du Bartas— contribuye a aumentar la buena acogida.

Todavía querríamos utilizar este apartado de «precursores de los metafísicos» para incluir en él a un autor que como poeta no ha acabado aún de ser valorado, mientras que es muy célebre como prosista y como figura histórica. Nos referimos a Sir Walter Ralegh (o Raleigh) (1552-1618), el famoso corsario, terror de las Indias españolas y explorador de la Guayana. Entre la prosa elisabetiana, de la que trataremos en seguida, Ralegh tiene un lugar especial, porque aporta la inmensa sugestión del nuevo continente a la lengua inglesa, precisamente en un momento en que la prosa estaba ávida de novedad y enriquecimiento —y como tal pasto de la fantasía, las relaciones de Ralegh han dado motivo recientemente a un poema del nicaragüense Ernesto Cardenal, titulado *Raleigh*—. Pero, volviendo a su poesía, Ralegh tenía ya hace tiempo fama por poemas de especial intensidad religiosa o amorosa —una religiosidad que en su tiempo fue tachada de ateísmo, como la de Marlowe, y en realidad sería un deísmo—: su epitafio *The Conclusion* tenía un sabor cercano a Donne. En la actualidad, se enriquece esta presencia de la poesía de Ralegh emparentándolo con el gusto actual, por ejemplo, en su poema —no impreso hasta 1870— *The last booke of the Ocean to Scinthia (El último libro del Océano, a Cintia),* que nos sitúa de lleno en el clima de la poesía «metafísica» con su riqueza de imágenes, conceptos y paradojas, insertos en una línea de lenguaje coloquial y humano:

To seeke new worlds, for golde, for prayse, for glory,
to try desire, to try love severed farr
when I was gonn shee sent her memory
more stronge than weare ten thowsand shipps of warr…

[«Por buscar nuevos mundos, por oro, por fama, por gloria, — por poner a prueba el deseo y el amor, separado allá lejos — cuando me había ido, ella envió su recuerdo — más fuerte que diez mil barcos de guerra.»] Pero la culminación de la poesía elisabetiana tiene lugar en el teatro, sobre todo en Shakespeare.

La prosa inglesa elisabetiana después de Lyly y Sydney

Empieza hoy a ser lícito decir que a la prosa clasicista, elegante y perfeccionada de Sydney y Lyly preferimos la coetánea prosa a tientas, desigual e indecisa, de los autores de novelas, relaciones de viajes, estampas de costumbres, etc. Aun en el terreno de la prosa religiosa y moral sube la valoración de los *recusants* (exilados católicos, etc.), y de los prosistas protestantes estilísticamente afines a ellos, frente al molde ciceroniano —luego senequista, más recortado y aforístico— que tenía vigencia «oficial». La propia reina Isabel estaba en su lenguaje bien próxima a los prosistas «incorrectos», como se ve en su discurso al Parlamento en que rechazó la idea de matrimonio (tema éste que también desarrolló en verso, con estilo más convencional y clásico, pero no sin acierto, en su balada *Importune me no more [No me importunéis más]):….if I wear a milke maide with a paile on my arme, whearby my priuat person might be litle sett by, I wolde not forsake that poore and single State to matche with the greatest Monarche*… [«… si yo fuera una lechera con un cubo al brazo, de modo que mi persona particular pudiera contar poco, no querría abandonar esta pobre y solitaria condición para unirme con el más grande Monarca»]. El problema de esta «prosa viva» de la época elisabetiana es que su virtualidad se logra desprendiéndose del ejemplo de la prosa culta de inspiración humanista, pero sin lograr una madurez auténtica y sin entregarse con plena conciencia a sus propios valores: nos gusta esta prosa porque nos aproxima a la vida, al lenguaje animado y a las estampas de la realidad, pero nos decepciona a última hora porque se queda a medio camino, entretenida en la tarea de ensayar y estrenar las nuevas palabras, sin completar sus

apuntes en obras suficientes. Empieza a haber un instrumento expresivo capaz de narración, en el sentido maduro del término, pero de hecho no hay verdaderas novelas, ni aun —en rigor— en el modo «picaresco». Y algo de esto mismo pasa en las relaciones de viajes y en el terreno religioso: no llega a haber, cuando parecía que se hacía posible, los equivalentes de un *Lazarillo,* una Santa Teresa, un Bernal Díaz. Esta prosa da su mejor fruto incorporándose a la escena, en contrapunto con la poesía e inserta en lo dramático. En cierto modo, el mejor prosista elisabetiano es Shakespeare, pero con él la prosa renuncia a las peculiares posibilidades que tiene cuando se cultiva por sí sola, y que, en Inglaterra, obtendrá del todo a partir de Defoe y Swift.

Quizá el género que mejor logra realizar sus virtualidades es el de las narraciones de viajes, más que en el compendio general de Hakluyt (1589), en los relatos directos del recién mencionado Ralegh, que por ellos ha ganado seguro reconocimiento en la prosa antes y mejor que en el verso.

El ambiente de Londres se nos aparece a través de varios escritores abigarrados que unas veces se aproximan más a la novelística y otras veces al «cuadro de costumbres». Robert Greene (1560-1592) tiene una primera parte de su obra en que sigue a Lyly y Sydney, moralizando y pintando escenografías bucólico-mitológicas, aunque con cierta sumariedad apresurada que le hace menos pesado que el propio Lyly; después dejó esta moda y se lanzó a la «literatura barata» —que no es siempre la peor, y menos en este caso—, como proveedor del gran público, sobre todo femenino, inaugurando la figura del *best-seller:* sus *Cony-catching tracts* (aproximadamente, «Folletos para cazar conejos») cuentan los timos y enredos del hampa londinense, con el pretexto de poner en guardia al lector sobre las posibles estafas, pero, en el fondo, para dejarle echar una mirada sobre ese mundo temible y sugestivo a un tiempo. Greene ocupa casi por completo la producción novelística de varios años en Inglaterra, aunque esa en-

trega a la popularidad —insistamos— no significó ninguna pérdida en la calidad de su prosa. Su apertura al público culminó en una autobiografía *(A Groatsworth of Witte, bought with a Million of Repentance,* 1592 *[Un céntimo de ingenio, adquirido con un millón de arrepentimiento]),* centrada en el relato de su conversión moral y religiosa, pero dejándose llevar, sospechosamente, en medio de sus arrepentimientos, por la tendencia a acusar a sus «malos compañeros», que son precisamente los colegas escritores. Por eso uno de ellos, Gabriel Harvey, después de declarar cautamente que no le ha conocido, trazó de él un sumario retrato inolvidable, en que dice, entre otras cosas, aprovechando los recursos de la prosa de la época para la invectiva: *… who in London hath not heard ofhis dissolute and licentious liuing; his fonde disguisinge of a Master ofarts with ruffianly haire, unseemely apparell, and more unseemelye company…* [«Quién no ha oído hablar en Londres de su vida disoluta y licenciosa; su disfraz predilecto de bachiller en Artes con pelo rufianesco, traje indecoroso y más indecorosa compañía…»]. Otro de los colegas atacados no tenía mucha necesidad de replicar: era Shakespeare, el *shake-scene* («sacude-escena»), a quien Greene desenmascaró como el autor que, desde la sombra anónima de su trabajo de actor, proporcionaba a los demás comediantes obras que desbancaban a los escritores que hasta entonces habían suministrado material para la escena —entre otros, al propio Greene—. Si los actores se ponían a ser ellos mismos autores, esto era la ruina: *… there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his «Tygers hart wrapt in a Players hyde», supposes he is well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute «Johannes factotum», in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey.* [«Hay un cuervo advenedizo, embellecido con nuestras plumas, que con su corazón de tigre envuelto en piel de actor —alusión a *O tiger's heart, wrapt in a woman's hide,* de *Enrique VI,* tercera parte—, supone que es capaz de hacer retumbar un verso blanco como el mejor de vosotros; y siendo un

completo *Johannes factotum,* es en su propio concepto el único Sacude-escena en el país»]. Se ve que el arrepentimiento moral de Greene no le había purificado bastante para que estuviera más allá de la envidia y las preocupaciones de la competencia.

Pero tal vez la novela más lograda de la época no fuera ninguna de Greene, sino *Rosalynd* (1590), un tanto eufuística en su estilo y atmósfera, y de cuyo éxito da testimonio Shakespeare, que utilizó su argumento en A★ *you like it (Como gustéis):* es obra de Thomas Lodge, que, a diferencia de su compañero Greene, sentó pronto la cabeza y se aburguesó en el ejercicio de la medicina, abandonando las letras.

La desigualdad característica de la prosa de este período tiene otro gran ejemplo en Thomas Nashe (1567-1601), que oscila sorprendentemente entre el hinchado convencionalismo de sus obras morales y de controversia, y la eficacia de su obra satírico-descriptiva. Su novela picaresca *The Unfortunate Traveller* (1594) *(El viajero infortunado)* pasa alternativamente de un estilo a otro: más interesantes son *Pierce Penilesse* (1592) *(Perico Sin-Peniques),* y las misceláneas *The Terrors of the Night* (1594) (*Los terrores de la noche),* y *Nashes Lenten Stuffe* (1599) *(Alimento cuaresmal de Nashe),* donde, p. ej., cuenta la leyenda de Hero y Leandro en términos de su época, con desvergüenza burlona (y a todo esto, partiendo, como motivo central del libro, de la glorificación del arenque, orgullo de la ciudad portuaria de Yarmouth, y naturalmente, «alimento cuaresmal»). En *Pierce Penilesse* hay momentos, en la búsqueda del diablo, que nos hacen pensar en Quevedo y sus «zahúrdas» infernales.

La escena cambia por completo con Thomas Deloney (1543-1600), conocido durante mucho tiempo sólo como poeta: su obra en prosa nos presenta el mundo de los gremios, iniciando un tema que será vuelto a tocar por otros escritores —Dekker— y parodiado, con mezcla quijotesca, por Beaumont y Fletcher en *The Knight of the Buming Pestle (El caballero del Almirez Ardiente).*

Deloney presenta su propio oficio, tejedor, en *Jack of Newbury,* poniendo al fondo de un sencillo argumento sentimental el bullicio de una gran fábrica textil; en *The gentle Craft (El noble oficio)* pinta la vida de los zapateros, con extrañas incursiones históricas, y, para lo contemporáneo, alternando el estilo eufuista de las escenas de amor con un lenguaje vivo y directo en las demás escenas.

En el caso de Thomas Dekker (1570-1641) es difícil decidir si tiene más importancia el prosista o el dramaturgo, autor, por ejemplo, de *The honest whore (La prostituta honesta)* y *The Shoemakers Holiday (La fiesta del zapatero).* Pues, después de haber escrito una curiosa crónica nacional, *The Wonderfull Yeare (El año asombroso),* sobre los acontecimientos de 1603, año en que, entre otras cosas, murió la reina Isabel, y se extendió una gran peste por Inglaterra, Dekker, cediendo a su inclinación por lo satírico y lo irónico, logró un gran acierto con *The Gul's Home-booke* (1609) *(La cartilla del Galante),* en que, imitando el *Grobianus* del alemán Dedekind (**véase pág. 482**), da consejos burlones al elegante provinciano llegado a Londres dispuesto a quedar bien, y con ese pretexto literario va satirizando las costumbres y modas de la capital. En conjunto, quizá es Dekker el más rico y seguro de estos prosistas que hemos agrupado bajo el signo del realismo y de la creación lingüística.

Pero no puede acabar aquí el estudio de la prosa en esta época, sobre todo a efectos del influjo en la posteridad inmediata: podemos trazar tres apartados más entre sus autores, el de los polemistas religiosos, el de los moralistas o filósofos y el de los traductores. A su vez, dentro de la prosa de tema religioso hay una gran variedad: por el lado más popular, están las controversias puritanas antianglicanas, vivaces y de lenguaje a veces tan animado como el de los novelistas, que giran principalmente en tomo a las obras firmadas por *Martin Marprelate (Martín Mataobispo),* que, por ejemplo, en su panfleto titulado *Oh read over D.*

John Bridges, for it is a worthy worke [«Oh, leed bien a John Bridges, pues la suya es una obra digna»], 1588, describe ridículamente al obispo —anglicano, naturalmente, porque ya no quedaban obispos católicos— de Worcester, y termina: *The puritans it may be, will here obiect, that this worthy man was endued with these famous gifts before he was B.; whereas since that time, say they, he is not able to say bo to a goose* [«Los puritanos quizá objetarán aquí que este digno hombre estaba provisto de esos famosos dones antes de ser obispo, mientras que desde entonces, dicen, no es capaz de decirle bú a un ganso»]. Por otro lado, en cambio, tenemos la prosa religiosa formal y seria, que se condensará en la versión «autorizada» de la Biblia de 1611, base de la lengua inglesa escrita posteriormente. Por eso, puede servimos para ejemplificar esta prosa el nombre del obispo Lancelot Andrews, hoy más famoso por haber elegido T. S. Eliot un fragmento de un sermón suyo como intermedio de su obra teatral *Murder in the Cathedral (Asesinato en la catedral),* y que precisamente figuró entre los más importantes miembros de la comisión de traductores que elaboró la mencionada versión de la Biblia. Además, es en esta prosa «formal» donde los anglicanos dan la respuesta a los puritanos «mata-obispos», sobre todo por boca de Richard Hooker (1554-1600), con su *Of the Lawes of Ecclesiastical Politie* (1593) *(De las leyes de la organización eclesiástica),* que, en cierto modo, tiene algo de retroceso hacia la escolástica medieval, pero que, con su claridad lógica y su corrección ordenada, nos lleva también hacia lo que va a ser la prosa moralista y filosófica en Inglaterra, representada por ahora sobre todo —y con ello entramos ya al segundo de los tres apartados mencionados— por Francis Bacon (1561-1626). Bacon, empírico y utilitario, seculariza la moral y, cuando escribe en inglés o se traduce a sí mismo, crea una prosa nítida e incolora, sólo de vez en cuando condensada en sentencias rotundas, de corte estoico: *He that hath wife and children hath given hostages to fortune* [«El que tiene mujer e hijos ha dado rehenes a la fortuna»].

En fin, hay que decir que los traductores producen consecuencias decisivas en la formación de una «tradición de prosa» en Inglaterra, pues los prosistas «realistas», por lo descosido y oscilante del conjunto de su obra, malograban buena parte de la fecundidad del ejemplo de su labor: Florio, traductor de Montaigne, North, traductor de Plutarco (y la vida de la antigüedad se ve sólo en Inglaterra a través de Plutarco), Aldington, y Holland. Sólo por la presencia y la fama de Montaigne se explica la aparición de una obra como *The Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton (1576-1640), miscelánea de divagación moral bajo apariencia de tratado, en que la prosa va adquiriendo una versatilidad elástica y universal que es prenda de sólido porvenir. Sírvanos, por eso, este libro que tan admirado fue por Steme, el doctor Johnson y Charles Lamb, como umbral abierto desde la prosa elisabetiana hacia el futuro.

El teatro elisabetiano hasta Shakespeare: su organización

Es muy conveniente, para la lectura del teatro de esta época, tener en cuenta cómo se representaba de hecho: sólo así comprenderemos la importancia, extraña para nuestra época, que asumía la palabra, reforzada en su virtualidad por la forma poética, sobre la simplicidad de la escena. Pues hoy hemos descargado en la escenografía la función ambientadora, mientras que en esa época del teatro —en Inglaterra y en España— los ojos apenas tenían ante sí más que la persona —ricamente vestida— del actor, toda ella concentrándose en la solemne recitación de los versos, no susurrando desvaídamente prosa, como ahora nos hemos habituado a hallar. Ya se habló de los esfuerzos de los «cómicos de la legua» para instalarse de modo estable en Londres, donde a fin del siglo había ocho teatros —uno por cada treinta o cuarenta mil habitantes, proporción para nosotros inconcebible—: se puede decir que los dos grandes vicios nacionales eran el teatro y el tabaco, emparejamiento éste no del todo arbitrario, pues la at-

mósfera teatral estaba siempre ahumada por los espectadores del patio con sus apestosas pipas —sobre todo en Blackfriars, el elegante teatro cubierto e iluminado con luz artificial—, dando lugar a que el rey Jacobo I escribiera un panfleto contra la moda de fumar. La forma de los teatros, aun cuando se construyeran a propósito, como en el caso del teatro del *Globe,* de que era coempresario Shakespeare, seguía imitando la vieja forma de los *Inns,* las posadas donde los cómicos estaban tan acostumbrados a actuar que no querían pensar en formas arquitectónicas diferentes. Esta forma era un poco más complicada que la de los «corrales» españoles (**véase pág. 662**): constaba de un gran patio, en medio del cual avanzaba «tan alta como el corazón» —si no es irreverente usar para esto la célebre frase de *Como gustéis*—, la plataforma de la escena, que así quedaba rodeada por el público por tres de sus lados. Al fondo había una especie de soportal, con un gran hueco en medio, tapado con una cortina, y con dos puertas a los lados, para entrada y salida de los actores. El soportal tenía encima una galería, a modo de balcón, sobre la cual quedaba todavía otro piso, donde, ocultos por celosías, tocaban los músicos. El conjunto lo remataba una bandera que se izaba en el momento de empezar la función —la cual, por cierto, tenía lugar siempre en la *afternoon,* la primera parte de la tarde, por requerir la luz del día, salvo en la mencionada sala de Blackfriars —. Tanto el hueco acortinado como la galería servían como planos secundarios de acción, que enriquecían mucho la obra, haciendo posible presentar varios lugares simultáneos —como en *La tempestad,* al hacer ver Próspero, por arte de magia, a su hija Miranda jugando al ajedrez con su amado—, o, simplemente, dividir el mismo lugar en varias alturas —el balcón de Julieta y su jardín—. Para indicar el ambiente de cada cuadro, podían utilizarse algunos sencillísimos elementos convencionales —una butaca, una planta en un tiesto—, pero sobre todo servían las palabras mismas de la acción, aludiendo al sitio de manera más o

menos explícita: si no, es imposible imaginar que se hicieran auténticos cambios de escena, como pasa en algunas obras de Shakespeare, para decir sólo ocho o diez versos, dando un simple eslabón de enlace dentro del argumento. (Y la moderna escenografía, esclava de su propia riqueza, encuentra a veces excesivo seguir ciertos zigzagueos shakespearianos, de lugar en lugar.) Pues esa misma elementalidad permitía presentar batallas enteras: pequeños grupos, representando los ejércitos enemigos, dejaban paso a un combate individual, que, cruzando las espadas, se eclipsaba para ceder el lugar, cinematográficamente, a «otra parte del campo» donde había otro combate singular, hasta que, reapareciendo por la puerta de enfrente, sustituía al segundo duelo: todo esto con la puntuación Utilísima de la música, que con subrayados de carácter convencional *(alarum* «al *arma», flourish* «floreo», etc.), avisaba al público con la precisión de una trompeta militar. Lo malo, para el juego escénico, es que había a los lados del tablado unos taburetes como «asientos de preferencia», para las personas importantes, sin que, por conveniencias económicas y sociales, los actores se atreviesen a suprimir ese estorbo, a veces incluso peligroso. Thomas Dekker, en su *Cartilla del galante,* que antes citábamos, aconsejaba al petimetre ocupar su sitio en la escena, llegando tarde, en mitad de la representación, para darse más importancia, y saliendo por detrás de la cortina, con su taburete en la mano, dispuesto a reír, como los «gamberros» de hoy en el cine, en las escenas más solemnes, y, si el autor no era amigo suyo, a marcharse en plena obra, … *and beeing on your feete, sneake not away like a coward, but salute all your gentle acquaintance….and draw what troope you can from the stage after you…* [«… y, estando de pie, no te escapes como un cobarde, sino saluda a todas tus nobles amistades… y saca detrás de ti todo el acompañamiento que puedas de la escena»]. En cuanto a lo que se ponía en escena, un español, mirando desde el punto de referencia de su propio teatro en la misma época, hubiera encontrado un des-

equilibrio a favor de la tragedia sobre la comedia, pues ésta, vista desde la altura de un Tirso, un Moreto, y del lado «ligero» de Lope y Calderón, resulta un tanto tosca o irónicamente artificiosa sobre esquemas italianizantes o latinos o fabulosos, que no están tomados más que como pretexto —en Shakespeare y aun en Ben Jonson—, aunque habría de reconocer que su instrumento lingüístico, quizá por ser en buena medida la prosa, resultaba más apto para la comedia que las rígidas formas hispanas. En la tragedia, y antes aún de establecer preferencias, ese español hubiera notado otro modo de entender el teatro histórico, que, en Inglaterra, se contentaba con ser crónica, sin necesidad de involucrar la acción con mayor enredo de invención argumental (todo lo más, añadiendo un contrapunto externo, como el de Falstaff en el *Enrique IV* shakespeariano): mientras que en España las crónicas se aprovechaban más bien por episodios secundarios de interés específicamente dramático, que como «historia de reyes». Después, en la tragedia de «caracteres», el español hubiera notado menor religiosidad, y mayor truculencia. Pero es difícil establecer paralelismos ni juicios concretos: la presencia de Shakespeare es como un gran cataclismo geológico que trastorna toda escala de medida.

Crecimiento de la tragedia elisabetiana: Kyd, «Arden of Feversham»

No dedicaremos ahora atención especial a la comedia preshakespeariana porque nos hemos referido a ella al tratar de sus autores en cuanto prosistas, y no parece indispensable insistir más: en cambio, la tragedia, después de borradores como *Gorboduc y Cambyses* (**véase página 558**), empieza a madurar esperanzadoramente. En primer lugar, hay un presagio de inminentes grandezas en Thomas Kyd (1558-1594), sobre todo con *The Spanish Tragedy (La tragedia española,* 1587). Kyd, llamado «el Séneca inglés» por su colega Thomas Nashe —en un pasaje en que se burla de frases suyas como *blood is a beggar* («la sangre es un men-

digo»)—, aplicó, por fin, la experiencia senequista a un modo de tragedia con posibilidades tanto de valor como de éxito popular. Escribió un *Hamlet* que se ha perdido, pero conservamos de él lo que, por paralelo con el *Ur-Faust* goethiano, podríamos llamar *Ur-Hamlet* o «pre-Hamlet»: *La tragedia española*. Hay diferencias, casi todas ellas con carácter de errores que luego se rectificarán: sobran fantasmas, hay exceso de muertes en escena, y es un padre el que tiene que vengar la muerte de su hijo —efecto menos poderoso naturalmente que la relación inversa—: pero hay una circunstancia que probablemente Shakespeare no recogió igual por un sentido de *fair play,* de «juego limpio» en el mecanismo dramático, pero que tiene gran poder emocional: la matanza final ocurre en el «teatro dentro del teatro» que hay en la obra, igual que en *Hamlet,* pero con la diferencia de que no se trata de una compañía de cómicos que representa una pantomima, sino que son los mismos personajes principales, revestidos para escenificar una tragedia escrita por uno de ellos —y precisamente, por el padre del muerto, que aprovecha el juego dramático para dar principio a la carnicería de sus venganzas, después de haber superado sus dudas y vacilaciones al azuzarle la prometida de su difunto hijo—. Uno de los paralelismos es que el viejo Hieronimo, padre de la víctima —llamado por cierto Horatio, nombre que conservará Shakespeare para el mejor amigo de Hamlet—, entra en un estado de locura ambigua, que no sabemos hasta qué punto es verdadera o fingida, y en el que llega a la venganza final. En cambio, es sorprendente encontrar que su juramento de venganza sobre el cadáver de su hijo lo haga en trece hexámetros latinos, que tal vez producían sobre la mayoría iletrada del público un aterrador efecto de conjuro ininteligible, pero donde llega a haber un fuerte choque entre el viejo hipérbaton convencional y el tono desgarrador e íntimo:

Ergo tuos oculos nunquam, mea vita videbo,
et tua perpetuas sepelivit lumina somnus?

[«Entonces ¿nunca veré tus ojos, vida mía, — y tus luces las ha sepultado el sueño eterno?»] Hay en *La tragedia española* un contraste entre el tono intenso y noble de los personajes «altos» de la tragedia, y el tono popular, humorístico y satírico de los personajes «bajos», pero todavía no están tan mezclados e intensificados estos tonos como en Shakespeare, cuyo protagonista Hamlet, por ejemplo, pasará de lo metafísico a lo indecente casi sin transición. En general, la obra de Kyd nos deja una sensación de inestabilidad y desigualdad, reuniendo incómodamente valores y torpezas: el mismo final, después de partir de la vigorosa situación que mencionábamos —el padre vengador que, representando una tragedia «de salón», empieza a apuñalar a los demás actores—, se demora rechinantemente en largos parlamentos y en innecesarios añadidos de crueldad —se corta la lengua con los dientes, y, en otro momento, por si hubiera pocos muertos, encuentran el cadáver de su esposa, que poco antes se ha suicidado en escena, después de talar el árbol en que fue ahorcado su hijo Horatio—. Tendrá que venir Shakespeare a poner en limpio este esbozo desigual y sangriento.

Pero al lado de la obra de Kyd, y aun, para ser exactos, datando de un año antes que *La tragedia española,* se escribe una formidable tragedia anónima: *Arden of Feversham,* evidentemente inspirada en algún suceso real. La línea argumental no puede ser más sencilla: el crimen de una adúltera, que asesina a su marido con ayuda del seductor, seguido inmediatamente por el fácil descubrimiento del delito. Pero hay una cadena de tentativas frustradas, hasta llegar al asesinato, incorporándose cada vez más personas al delito —entre otras, un par de matones a sueldo—, que se comprende que quitaran el aliento al público: las situaciones y la tensión del peligro, inminente y evitado casi por azar, podrían pasar a un guión cinematográfico sin necesidad de adaptarse a otra técnica. Y, aunque sea pronto para hablar de «caracteres» y personalidades, el triángulo Alice-Arden-Mosbie, en su

intensidad pasional, logra un contraste de voces de intensidad y belleza hasta entonces nunca logrado en el teatro inglés. No debemos excluir que en la redacción de la tragedia hayan intervenido varias manos —costumbre entonces normal—, y, si no fuera por razones cronológicas, nos sentiríamos tentados a atribuir algunas de sus páginas al propio Shakespeare: por ejemplo, en una breve conversación incidental entre el marido protagonista y un barquero, o en ciertos parlamentos del traidor Mosbie, el personaje más conseguido de la obra —pues Alice, la esposa infiel, tiene una fiereza implacable que hace más limitada su fisonomía—. Mosbie es hermano de la sirvienta de los Arden, pero ha conseguido elevarse a un estado social intermedio entre siervos y señores, y se adivina un fondo de rencor y resentimiento contra el hidalgo Arden en la refinada hipocresía con que sabe mantener subyugada a Alice, adoptando, cuando hace falta, el papel de víctima; unas veces por plebeyo, otras veces como «seducido» y privado de una vida honrada y cómoda:

I left the marriage of an honest maid…

[«Dejé el matrimonio de una muchacha honrada…»], y poco después:

O no, I am a ha.se art ficer:
My wings are feathered for a lowly fiight.
Moshie? fie! no, not for a thousand pound.
Make love to you? why, 'tis unpardonahle;
We beggars must not breathe where gentles are.

[«Oh no, yo soy un bajo artesano: — mis alas están emplumadas para un vuelo rastrero. — ¿Mosbie? ¡Fuera! no, ni por mil libras. — ¿Hacerte el amor? ah, eso es imperdonable; — los mendigos no debemos respirar donde están los nobles.»] *Arden of Feversham* no se publicó hasta 1592, pero su temprana presencia en las tablas anticipa la maduración del teatro en la época elisabetiana.

El paso decisivo lo da Christopher Marlowe (1564-1593), verdadero umbral ante Shakespeare. No necesitaríamos tener en cuenta la oscura y sugestiva personalidad de Marlowe —su «ateísmo», que en el fondo es una religiosidad no-anglicana, su antimoralismo, sus actividades de *Intelligence Service,* su muerte en plena juventud, seguramente apuñalado «de oficio»— para percibir un tono de extraña originalidad en su obra, aun a costa de cierta falta de sentido constructivo y de armonía. Quizá no tiene verdadera vocación y sentido para lo dramático, y en cambio se vierte en la pasión desaforada y subyugadora de sus protagonistas. En efecto, las tragedias que de él se conservan consisten en el retrato de una figura excepcional —no en valor moral, sino más bien en pasión tenebrosa—, con un fondo ambiental sumario y apresurado. Ya los títulos tienen significado de nombres propios: *Tamburlaine the Great (El gran Tamerlán,* 1586), *The tragicall History of Dr. Faustus (La trágica historia del Dr. Fausto,* 1588), *The famous tragedy of the Rich lew of Malta (La famosa tragedia del rico judío de Malta,* hacia 1589); *The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, King of England, with the tragicall fall of proud Mortimer (El turbado reino y la trágica muerte de Eduardo segundo, rey de Inglaterra, con la trágica caída del orgulloso Mortimer,* según reza la portada de la edición de 1594; estrenada en 1592), *The Tragedie of Dido, Queene of Carthage (La tragedia de Dido, reina de Cartago,* 1593, al parecer en colaboración con Thomas Nashe), y el incompleto *The Massacre at Paris, with the Death of the Duke of Guise (La matanza en París, con la muerte del Duque de Guisa,* 1593, sobre la noche de San Bartolomé). *Tamerlán* es una tragedia de excesiva longitud, en que asistimos, con cierta monotonía, a los triunfos del «pastor escita» que llegó a ser «el azote de Dios» —como Atila—, con arreglo al libro del español Pero Mexía. Las únicas variaciones en el tema del triunfo son los modos de crueldad: una vez le vemos enjaular a Bayaceto, el sultán, y tenerle hambriento delante de la mesa de su banquete, alargándole algún

bocado con la punta de la espada; otra vez se presenta en un carro tirado por reyes cautivos, azotándoles e increpándoles porque sólo saben hacer «veinte millas por día»; otra vez hace arder una ciudad para solemnizar los funerales de su mujer Zenocrate. Por fin, la muerte le detiene cuando se prepara a invadir China, pero Tamerlán muere con grandeza wagneriana, entre rotundos parlamentos de esos endecasílabos blancos que Marlowe incorporó plenamente a la escena, para posterior beneficio de Shakespeare (aunque todavía con cierta monotonía rítmica, que dio lugar a que algún colega envidioso le acusara de «tamborileo»):

See where my slaue, the vglie monster death
shaking and quiuering, pale and wan for feare,
stands aiming at me with his murthering dart,
who flies away at auery glance I giue,
and when I look away, comes stealing on…

[«Ved dónde mi esclavo, el feo monstruo Muerte — temblando y estremecido, pálido y descolorido de miedo, me está apuntando con su dardo criminal, — y huye a cada mirada que lanzo, — y cuando miro a otro lado, se acerca furtivamente…»] Pero esta exaltación y caída del poder humano se presenta con mayor sugestión al pasar al plano espiritual, con el *Fausto,* inspirado en un libro alemán con la leyenda del *Doktor Faustus* (**véase pág. 483**). En su brevedad, esta obra presenta tanta desigualdad que habría que pensar en algún colaborador para las escenas de «enlace», perteneciendo a Marlowe solamente los grandes momentos líricos. Por otra parte, hay todavía ingenuidades de farsa medieval: la que luego será Margarita, es aquí un *diuell,* un diablo, vestido de mujer, y en cuanto a los deseos de Fausto, resultan ser pueriles deseos de gastar bromas a las autoridades. Con todo, la aparición de Helena, como encarnación de la belleza soñada, no es nada artificiosa —y naturalmente, no lleva tras de sí toda la *ménagerie* olímpica y simbólica que introducirá Goethe—, y es-

pecialmente, la escena final tiene una grandeza y una intensidad religiosa que nos hará echarla de menos en la versión goethiana. Verdad es que para un católico resulta simplemente incomprensible que Fausto se condene después de haber pedido auxilio a Cristo y haber revelado su vivo arrepentimiento (mientras que para el Don Juan Tenorio, de Zorrilla, confiadamente, «un punto de contrición — da al alma la salvación»): pero aquí los versos llevan detrás de sí la tragedia personal de Marlowe, educado en su primera juventud para la carrera eclesiástica anglicana, y luego disconforme y acusado de ateísmo, en parte probablemente porque, como vemos aquí, el Dios que su educación le ofrecía era demasiado sordo a sus anhelos y sus gritos, y no daba esperanzas de recibir bien al pródigo: quizá el Dios de la incipiente *Church of England* tenía algo de remoto Jehová puritano lejos del misericordioso Dios del Cristo evangélico y sacramental. Dice, con palabras más tensas que las de Goethe:

O lle leap vp to my God: who pulles me downe?
See see where Christs blood streames in the firmament.
One drop would saue my soule, half a drop, ah my Christ.
Ah rend not my heart for naming of my Christ,
Yet wil I call on him: oh spare me Lucifer!
Where is it now? tis gone: And see where God
Stretcheth out his arme, and bends his irefull browes:
Mountaines and hilles, come, come, and fall on me
And hide me from the heauy wrath of God…

[«Oh, saltaré hacia mi Dios: ¿quién tira de mí hacia abajo? — Mira, mira la sangre de Cristo cómo fluye por el firmamento. — Una gota salvaría mi alma, media gota, ah, Cristo mío. — ¡Ah, no desgarres mi corazón porque nombre yo a mi Cristo! — Mas le invocaré: ¡oh, aléjate, Lucifer! — ¿Dónde está ahora? Se ha ido: mira cómo Dios — extiende su brazo, e inclina su airado

ceño: — montañas y cerros, venid, venid a caer sobre mí — ya ocultarme de la pesada ira de Dios.»] Produce un estremecimiento de injusticia ver a Fausto, a pesar de su buena voluntad, condenado a desconfiar y a dejar que se cumpla el contrato diabólico: este momento de Marlowe es el más vivo —y poético— espasmo de la conciencia inglesa en el desgajamiento de la unidad cristiana.-

Menor intensidad espiritual, pero mayor logro constructivo nos ofrece *El judío de Malta,* cuyo protagonista, llamado Barrabás para aumentar la claridad, es en cierto modo antecesor del Shylock de *El mercader de Venecia*. Pero aquí el judío empieza teniendo toda la razón ante los cristianos que le despojan de sus bienes injustamente, con el Gobernador a la cabeza, y ponen un convento de monjas en su casa. El judío, entonces, se lanza a la venganza sin límites, sobre todo cuando sus únicos aliados, primero su hija, y luego un esclavo turco, van desertándole también. Al fin, cae espectacularmente en una caldera hirviente que preparaba para sus enemigos, pero notamos que Marlowe ha puesto en este Barrabás algo de sí mismo: una desesperación rabiosa que querría hundir el mundo en un grandioso final de venganza cósmica. El trío de las grandes obras de Marlowe se completa, al lado de *Tamerlán* y *El judío de Malta,* con su *Eduardo II,* contemporáneo ya del teatro histórico-patriótico de Shakespeare. Aquí Marlowe, quizá sumergido en el sentir nacional de su momento, que estimulaba el desastre de la Armada española, renuncia en gran medida a su lirismo y su profundidad espiritual, y sabe objetivar su verso para la presentación de los hechos. En los cuales, el protagonista no es tanto Eduardo II cuanto Gaveston, el privado ambicioso, que subyuga al rey y seduce a la reina, hasta que por fin, repitiendo el mismo esquema trágico de «ascenso y caída» que vemos en las otras obras, los demás nobles logran suprimirle. Una turbia sombra pesa sobre esta tragedia, en la sujeción del rey a su *minian* Gaveston: preferiríamos no ver tan eficaz-

mente expresado por el verso marlowiano el dominio antinatural que hace al rey preferir esa amistad a la corona y a la vida misma.

Las otras dos obras mencionadas, *Dido* y *La matanza en París,* tienen importancia secundaria: la primera sigue el episodio de Virgilio sin aportar gran cosa, y aun con toques discutibles entre lo aportado en cuanto a la «matanza», es de notar que entre los sangrientos hechos elegidos haya tomado como protagonista al Duque de Guisa, el personaje histórico que más entraba, por su ambición y triste final, en su esquema predilecto de protagonista. Aparte de su producción dramática, y de sus traducciones de Ovidio y Lucano, Marlowe escribió un poema, *Hero and Leander* (1593, publicado en 1598 con la continuación de Chapman), que encabeza todo un género, en que entran —por ejemplo— *Venus and Adonis* y *The rape of Lucrece* de Shakespeare, y *Pygmalion* de Marston, es decir, el poema con un pretexto mitológico, pero que tiende en realidad a una ornamentación de imágenes y fantasías, y, sobre todo, a una incitación erótica. La leyenda griega de Hero y Leandro está vuelta a tratar por Marlowe con estilo muy poco clásico, y, por desgracia, con demasiadas concesiones, no sólo al erotismo propio de la leyenda, sino a otro excesivamente griego. A partir de esta moda, la polémica de los puritanos contra la poesía irá ganando terreno, hasta llegar su punto máximo en pleno siglo XVII, con Cromwell y la efímera caída de la monarquía.

Shakespeare

Shakespeare: persona y obra

La obra de Shakespeare manifiesta con especial profundidad su grandeza y valor cuando se la aborda en medio de su circunstancia histórica, la época áurea «elisabetiana», en vez de considerarla aislada: precisamente por la conformidad de la forma dramática shakespeariana con la forma vigente en su momento, se hace evidente que la substancia de su creación no consistió en una invención técnica, sino en la revelación de un valor inmortal. Es más, si consideramos una por una las dimensiones del teatro elisabetiano, hay en cada una de ellas, por separado, un contemporáneo que aventaja al propio Shakespeare —y ello, dicho sea de pasada, contribuye a explicar por qué su propia época no supo ver del todo el valor de Shakespeare, a pesar de ciertos elogios póstumos de Ben Jonson así como más tarde de Dryden y Milton, quedando después eclipsada su importancia durante el «siglo de la razón» hasta la reivindicación romántica, aunque todavía no hemos llegado a una estimación adecuada, por persistir demasiadas ideas decimonónicas de lirismo y personalismo en la lectura actual de sus obras. La grandeza de Shakespeare le hace quedar por encima de toda dimensión particular en el engranaje teatral, creando un misterioso y constante centro de unidad en su obra, que tampoco es el fondo íntimo de su personalidad individual. Pues lo primero que debe tener presente quien quiera leer a Shakespeare sin deformarlo ni falsificarlo, es que no se le puede leer en busca simplemente de fragmentarias bellezas líricas, sino

como teatro propiamente dicho, es decir, proyectando la lectura en unos actores y una escena, aunque sea mentalmente. Shakespeare no fue un «poeta lírico» que, por necesidades externas, se aviniera a sacrificar su designio de expresión interior, dejándolo escapar sólo, largamente represado, por algunos resquicios de sus dramas —y en los demasiado célebres sonetos, claro está—. No hay en Shakespeare ningún deseo de introspección ni de manifestación de sus sentimientos e ideas personales: de aquí que pueda parecer reticente a quien crea que la poesía debe ser manifestación del «yo», y que se hable demasiado del

«misterio Shakespeare», casi con caracteres de novela policíaca. No hay tal misterio: sabemos de la vida de Shakespeare mucho más de lo necesario para la comprensión plena de su obra. Sabemos —para recordarlo sucintamente— que nació en Stratford-on-Avon en 1564, que fue a la escuela elemental de su pueblo, donde debió aprender muchas latinidades y humanidades (completadas luego con lecturas en Londres, que, aunque afortunadamente no le hicieron ser tan pedante como Ben Jonson y como hubieran deseado los críticos de su época, para nosotros resultan incluso excesivas); que se casó a los dieciocho años, que se cargó de hijos, y, al parecer perseguido por hurto, fue a ganarse la vida en Londres, en los medios teatrales, haciendo de todo, guardián de caballos en la puerta, traspunte, actor, coempresario, y, por fin, autor, como descubrió despechado Greene tras de su anónimo (**véase pág. 603**), retirándose a su pueblo, ya enriquecido en sus últimos años, como un buen jubilado. No hay nada que nos haga falta saber de Shakespeare que no esté dicho en su propia obra, precisamente en la misma forma velada o implícita en que nos es estrictamente indispensable. ¿Aumentaría algo nuestra comprensión de los sonetos de Shakespeare descubrir si era o no el conde Southampton el misterioso y bello W. H. cuya sugestión parece exorcizar Shakespeare recomendándole la perpetuación por el matrimonio? Tampoco quitaría ni pon-

dría nada al valor de los últimos sonetos saber si el galán con quien le fue infiel su amante morena era o no el propio W. H. Pero algunos eruditos británicos, incitados, por una parte, por la elusividad de Shakespeare ante todo intento de lectura «romántica» (es decir, ante la búsqueda de revelaciones personales y exhibiciones de sentimientos íntimos), y, por otra parte, profesionalmente despechados por el hecho de que el mayor genio inglés no haya pasado por Oxford ni por Cambridge, ni por ninguna Universidad en absoluto, han difundido la sospecha de que hubiera ese «misterio» a que aludíamos: por ejemplo, se han propuesto hasta cinco personas que serían el verdadero autor de los dramas firmados por el actor Shakespeare —y baste decir que el primero de la lista fue el aburrido Lord Bacon, y el más reciente, nada menos que Marlowe, muerto, por cierto, cuando él y Shakespeare tenían veintinueve años. Ni una palabra más de esto, que no roza su obra misma, pero, una vez avisado el lector contra la tendencia a quitar a Shakespeare de las tablas para reducirlo a una antología lírica, hemos de pasar a reconocer que Shakespeare, aun aceptando la estructura del teatro de su tiempo con un conformismo sorprendente, deja entrever cierto íntimo desdén y cierto despegue ante el teatro en general y su condición real de enredo escénico. Es decir, por un lado, no es un «lírico» puro, pero por el otro lado tampoco acaba de ser un dramaturgo entregado sin reservas a lo teatral. En el primer aspecto, ocurre que todo posible «fragmento» poético, más o menos filosófico-moral, o bien todo acierto de belleza expresiva, tienen su auténtico sentido puestos en boca de un personaje en un momento de su acción, y no como incrustación libre. Así por ejemplo, las tremendas e inolvidables definiciones de la vida

Life is as tedious as a twice-told tale
vexing the dull ear of a drowsy man;

[«La vida es tediosa como un cuento repetido — molestando el oído ensordecido de un hombre amodorrado»] —desde aquí

modernizamos la grafía de las citas en inglés—, y la otra más célebre,

… and all our yesterdays have lighted fools
the way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
that struts and frets his hour upon the stage,
and then is heard no more: it is a tale
told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing…

[«… y todos nuestros ayeres han alumbrado, estúpidamente, — el camino a la polvorienta muerte. ¡Fuera, fuera, candela efímera! — La vida es sólo una sombra fugitiva; un mal actor — que se pavonea y se agita por la escena — y luego no se le oye más: es un cuento — contado por un idiota, lleno de ruido y furia, — que no significa nada…»], no son *ex abruptos* personales de Shakespeare, sino que, sin que sepamos si expresan o no su idea de la vida, tienen su razón de ser puestas, respectivamente, en la boca del Delfín Luis de Francia, en un momento de *King John,* y en la de Macbeth, pocos instantes antes de morir. Si se piensa —para insistir en el segundo fragmento— que son las palabras de un criminal cuando ve arruinado su proyecto de usurpación, se podrá notar su valor funcional en un orbe dramático, como resultado de una situación. Y cuando, en *Troilus and Cressida*, parece moralizar con cierto tono de sátira sobre la fugacidad del tiempo

For time is like a fashionable host,
that slightly shakes his parting guest by th'hand,
and with his arms outstretch'd as he would fly,
grasps-in the comer: welcome ever smiles,
and farewell goes out sighing…

[«Pues el tiempo es como un anfitrión a la moda, — que da la mano apenas al invitado que se marcha, — y con los brazos extendidos, como si quisiera volar — abraza al que llega: sonríe siempre la bienvenida — y el adiós sale suspirando…»], es Ulises quien habla, discutiendo con Aquiles, y esas palabras quedan incluidas en el dibujo del carácter y en la oportunidad de la conversación.

Y por otra parte, como ya decíamos, Shakespeare no modifica ninguno de los hábitos teatrales de su tiempo: acepta el género de la crónica histórica, de la comedia italianizante, etc., y sus épocas de evolución —según luego se indicará— parecen ir siguiendo los cambios del gusto del público de entonces, más que causándolos, aunque la potencia transformadora y creativa de Shakespeare nos enmascare esta versatilidad, sujeta a las modas. No sólo esto: el elemento que en principio debía molestar más a un escritor de su altura, es decir, el *clown,* el tonto rústico —que Marlowe se negó altivamente a aceptar en algún momento—, se convierte para Shakespeare en el elemento favorito, el auténtico cuño de su garra leonina, sin dejar de hacer reír a la gente, lo mismo que realiza el milagro de poner en las tablas un lenguaje artificioso, refinado y complicadísimo sin que el vulgo deje de reconocerlo como propio.

Pero —insistamos— una vez reconocido el dominio de lo dramático sobre lo lírico en Shakespeare, encontramos que tampoco lo dramático propiamente dicho parece satisfacerle: tenemos la sensación de que está pensando en otra cosa, con desprecio del argumento tratado en cada caso, y que ha tomado, como de íntima mala gana, de algún libro o de otro dramaturgo. El ejemplo extremo de *Hamlet,* que veremos después con mayor proximidad, nos sirve para observar esa íntima crisis, y tal vez su más honda tendencia personal. La trama heredada de Kyd —la venganza de una muerte,— acaba quedándose pequeña: la locura de Hamlet no es sólo una ficción y una coartada, sino que asu-

me importancia de «modo de ser» del protagonista y visión del mundo, dejando atrás el tema del asesinato a vengar. La mayor parte de los que han leído el monólogo *To be or not to be…* («Ser o no ser…») no recuerdan que se trate de la duda de Hamlet sobre suicidarse o no, en consecuencia de su indecisión y cobardía ante la venganza obligada. Son muy pocas las obras de Shakespeare (por ejemplo, *Macbeth, Rey Lear, Julio César…)* en que no se percibe incómodamente ese despegue del escritor respecto al nudo dramático —aunque esto, que en principio debería ser un defecto, a menudo sea ocasión para una más profunda y compensadora sublimidad en el conjunto del resultado—. Pero entonces ¿a dónde tiende verdaderamente Shakespeare? Ha tenido que ser otro poeta, Antonio Machado, quien entreviera el hipotético modo de poesía a que podía haber ido a parar Shakespeare si hubiese llevado a sus últimas consecuencias algo que late en su obra: *Supongamos… que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercurio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas.* En poder ser «poeta de poetas» está, en efecto, la suprema virtualidad literaria de Shakespeare, que, por la misma energía de su lenguaje, logra, sin necesidad de «caracterizarlo» de modo realista imitativo, que se adapte a cada personaje como su propia fisonomía peculiar. Pero ésta es una virtualidad sólo realizada de paso y en parte, a lo largo del fluir escénico, y ello no siempre adhiriéndose a los intereses del argumento mismo ni aun de la presentación y creación de los tipos. Pues, como podemos comprender a la luz de la hipótesis machadiana, el interés supremo y definitivo de la obra shakespeariana no es siquiera la creación de caracteres, como creyó el siglo XIX: también los caracteres y las figuras están como trascendidos, dejados

atrás, a medio pintar aún, no se sabe si por un íntimo desdén altanero, o, por lo contrario, por el respeto del poeta a la inefable libertad de la persona —al fin y al cabo, Shakespeare es hijo de católicos—, que no puede nunca ser explicada como ejemplificación de una idea o un valor moral. Los personajes de Shakespeare, indudablemente, están menos definidos y redondeados que los de un novelista del siglo XIX, pero son más grandiosos, entre otras cosas, porque son más libres: sin desprenderse aún del todo, en muchos casos, de un molde convencional, lanzan ya frases de inagotable profundidad antes de haber tenido tiempo de «caracterizarse». Shakespeare ve que los extremos del hombre —aquel en que todos somos iguales, y aquel en que escapamos a la posibilidad de ser definidos e interpretados—, son más importantes que el punto medio «psicológico» del «tipo», susceptible de ser narrado y descrito. Por eso sus personajes tienen el peligro, a fuerza de vida, de escaparse inmediatamente de la obra misma y aun de toda posible presencia literaria ante nosotros: demuestran tener vida, pero nos la ocultan en su mayor parte.

El valor de la creación de Shakespeare, entonces, parece estar en su misma elusividad, en no descansar en su misma realidad: la obra misma, como el *Quijote,* tiene algo de torso fragmentado, de boceto enérgico que, en cuanto empezaba a hallar su logro, saltó más allá de toda realidad sensible. De aquí la sensación de vacío, de ausencia y de silencio que hay en el corazón de la obra shakespeariana: no era indispensable, para que fuera así, que su ideología estuviera más o menos influida por el escéptico Montaigne y por los estoicos, pues Cervantes es católico y su *Quijote* es también una obra sublimemente rota que deja filtrar el mismo vacío y silencio que la de Shakespeare, tal vez porque ésa es la atmósfera que baña las más altas cimas de la literatura humana.

Desde este punto ya irrespirable, como en una suerte de regreso, comprendemos cómo habla y por qué habla Shakespeare; pudimos haber pensado antes que lo que de veras le interesaba

no era lo lírico, ni lo dramático, etc., pero sí hablar por el puro gusto de hablar, de abrazar las cosas con las palabras y de retorcer interminablemente los fecundos anillos del lenguaje —el escritor que se parece más a Shakespeare en toda la literatura británica es James Joyce—, y con ello tendríamos el extremo y la sublimación del instinto literario de toda la época elisabetiana. Pero no lo dijimos aún, porque sólo es cierto con tal de que se entienda «de vuelta» de ese silencio último: Shakespeare no se entrega al lenguaje con el ánimo constructivo con que se puede querer hacer un poema lírico o un drama perfectos: no ve en él un ideal ni un designio último, sino que más bien lo usa como un consuelo, como un pasatiempo placentero en el vacío de la vida. En ese limitado alcance sí podemos afirmar que lo que más mueve a Shakespeare es el puro gusto de la expresión viva, elástica y centelleante, aun dejando a veces un poco de lado el argumento mismo y los propios personajes, y sacrificándolo todo a una buena metáfora o a un buen chiste, pero sin darles tampoco a éstos un valor de solución y término —como pasa en los «escritores de tesis» con sus ideas—. Esto explica y absuelve, por ejemplo, la indecencia shakespeariana, velada por la posterior pudicia británica y por la distancia que imponen las traducciones: si nos asomamos al original, descubrimos con sorpresa que, dejando muy atrás las libertades del teatro español, no hay apenas una página donde no salten y pululen palabras como «cornudo», «prostituta», «cama», etc., complaciéndose especialmente en torneos de invectivas irrepetibles entre los personajes y aun llegando a organizar —como nuestros saineteros modernos— escenas enteras para obtener un chiste picante, cuando no del todo indecente. Para citar dos botones de muestra —entre los citables, que dejan fuera los más convincentes— en *Enrique V,* toda la escena IV del acto IR, entre la princesa Catalina y una dama, es una lección de inglés dada por las dos francesas con la única intención, por parte del dramaturgo, de lograr al final un retrué-

cano obsceno; mientras que en *Las alegres comadres de Windsor* se introduce en escena un niño para que, repitiendo su lección de latín, tengan lugar juegos de palabras de los colores más variados. La realidad es que tanta aparente indecencia no molesta nunca, porque, se advierte que el autor tiende sólo al efecto de lenguaje, y por ello se concilia sin dificultad, en alternancia continua, con el lenguaje más alto y más líricamente creativo.

No tendría sentido pretender medir la obra de Shakespeare ni dar su interpretación: está entre las cuatro o cinco cimas mayores de la literatura universal, y por tanto en ella resplandece de modo innegable lo que es siempre cierto en todo producto literario, aun el más modesto: que no se puede traducir a ninguna otra palabra ni paráfrasis ni comentario. Pero sí puede ser útil, en su lectura, contar con esta impresión de conjunto: el íntimo distanciamiento entre las formas concretas empleadas, y el centro de gravedad de la creación shakespeariana, que, dejando atrás estructuras dramáticas, caracterizaciones personales y exteriorizaciones de intimidades líricas, queda colgada sobre el vacío en el frágil juego del lenguaje usado por su propio encanto. En este sentido, sí se puede hablar de un misterio en Shakespeare, de una trascendencia que sólo raras veces tiene lugar en el mundo, y que pone el sentido y valor de una obra más allá de lo que su propia consistencia le permitía ser, en esa zona de última libertad donde le cantó Matthew Arnold:

Others ahide our question. Thou art free…

[«Otros admiten nuestra pregunta. Tú eres libre…»].

SHAKESPEARE, PRIMERAS OBRAS

Tenía Shakespeare unos veintiséis o veintisiete años cuando empezó a proveer de dramas a la compañía de actores en que trabajaba, convirtiéndose rápidamente, con este sistema autárquico, en el principal proveedor de las tablas londinenses, y aun quedándose más adelante prácticamente solo. La labor primeriza de

Shakespeare, no consistió, como suele creerse todavía, tanto en «arreglar» y adaptar, cuanto en crear él mismo las obras —sin que se deba tampoco excluir alguna colaboración y algún «préstamo», teniendo en cuenta el escaso respeto por la originalidad ajena que había en el teatro de entonces, tanto en Inglaterra como en España—: es innegable, sin embargo, que algunas de sus primeras creaciones tienen cierta impersonalidad que facilita el suponerlas en gran parte de otros, pero esto es porque Shakespeare, como esforzado aprendiz, se somete sin reservas a las modas vigentes —y así lo hará siempre, según se dijo—, no teniendo todavía todo el poder poético que trascenderá este «conformismo» técnico hasta damos plena sensación de originalidad. Pero desde el principio hay que considerar que entre las treinta y seis obras teatrales de Shakespeare, aunque sobresalen algunas cimas inigualables, no hay ninguna pieza desdeñable ni que carezca del sello de su genialidad —de modo bien diverso, por cierto, de lo que suele ocurrir con los dramaturgos del Siglo de Oro español, generalmente pródigos en títulos justamente olvidados al lado de sus obras maestras—. A veces falla la armonía de la acción, o domina un convencionalismo difícilmente admisible, pero siempre los personajes aciertan con las palabras profundas y necesarias, y, desde la palabra, crean un mundo donde adquiere sentido lo que vemos. El tono de la voz nos da las reglas del juego, los datos con que ha de contar nuestra fantasía, y desde ellos no hay ya absurdos ni inverosimilitudes. Bien es verdad que para eso los lectores o espectadores han de ser capaces de sentir la virtualidad poética del lenguaje, y no ir atentos sólo a la carpintería y enredo de la trama, y como esto es raro en nuestros tiempos, se suele ser injustos con muchas obras «menores» de Shakespeare, tachándolas de artificiosas por negarse a aceptar las convencionalidades que el poeta nos propone claramente en su mismo acento. Pero si estamos libres de prejuicios de «hombres de teatro» y reaccionamos como hombres cualesquiera —que no otra cosa es

el oyente ideal del lenguaje poético—, nos quedamos asombrados al empezar nuestro recorrido de Shakespeare, entrando en la trilogía *King Henry the Sixth (Enrique VI)* —escrita a contrarrío, es decir, empezando por la tercera parte y acabando por la primera, entre 1590 y 1592—. Todavía parece haber cierto arcaísmo en el juego guiñolesco de entradas y salidas, con mensajeros y ejércitos y ciudades enteras sumariamente representados en la escena, pero no hay tal torpeza, sino que es el único modo posible de resolver la acción con los medios disponibles. Ya en los primeros versos, en el funeral de Enrique V, oímos resonar este endecasílabo que, aunque podría parecer de Marlowe por la desmesura imaginativa, está dándonos la tonalidad más fuerte y duradera de la voz de Shakespeare:

His artns spread wider than a dragon's wings.

[«Sus brazos se extendían más amplios que las alas de un dragón.»] *Enrique VI* presenta, de paso y con mala intención, la figura de Juana de Arco, que hoy nos hemos habituado a pensar en su teatralización por Shaw y por Anouilh, pero que aquí no tiene que envidiarlo todo a sus versiones posteriores, pues lo que le falta de virtud y sofisticación psicológica, lo gana en la robusta solidez que le permite decir, por ejemplo:

Glory is like a circle in the water,
which never ceaseth to enlarge itself,
till, by broad spreading, it disperse to naught.

[«La gloria es como un círculo en el agua que nunca cesa de agrandarse, — hasta que, con tan ancho extenderse, se disipa en nada.»] No es Juana de Arco aquí una santa, pero tampoco acaba de ser una bruja: Shakespeare la deja más allá del sentir patriótico que le haría condenarla como enemiga —y que en *King John* envolverá a Francia en una gran tirada de insultos—; simplemente como una mujer bravía, a medio dibujar. En la segunda parte, la rebelión popular de Jack Cade introduce el elemento

vulgar en la escena shakespeariana, pero todavía no trae su voz propia, la fantasía humorística que lucirán los «graciosos» posteriores. Después, Shakespeare continúa recorriendo hacia atrás el mismo decurso histórico iniciado, aunque por ahora, con *Ricardo III (Richard III,* 1592-1593) desciende por la historia y realiza una tragedia un tanto marlowiana, es decir, de «caída de superhombre». Pero por entonces también ha emprendido dos caminos bastante diversos del teatro de crónica nacional: por un lado, la comedia de enredo, y por otro, la tragedia clásica de corte senequista: es difícil aquí establecer un orden cronológico, y por ello tomaremos como primeros ejemplos de las dos direcciones mencionadas, sólo por una impresión de prioridad técnica, *The comedy of errors (La comedia de los errores),* y *Titus Andronicus,* respectivamente. Nos conviene, a pesar de ciertos indicios cronológicos, seguir nuestro recorrido por *Tito Andrónico* en primer lugar, para dejar luego todo un núcleo de comedias, y además porque el elemento cómico parece estar en embrión en una de las últimas escenas de *Tito* (con un pobre *clown,* de lenguaje ya chispeante, y que es ahorcado inocentemente), entremezclándose desde ahora con lo trágico en casi toda la obra shakespeariana, a veces en contraste casi irreverente a fuerza de extremado (sobre todo, poniendo intermedios bufonescos un momento antes del «clímax» trágico). *Tito Andrónico* toca un extremo de horrores en esa línea de «tragedias de venganza» que, desde Kyd, y pasando por *Hamlet,* llegará a Tourneur. Basta decir que hay una pobre muchacha, Lavinia, que durante buena parte de la obra está en escena sin lengua, sin manos y deshonrada, y que en un momento dado se vale de los muñones y de la boca para escribir el nombre de sus infamadores. Entonces se organiza lentamente la venganza, también introduciéndose el recurso de la locura más o menos fingida, y una especie de pantomima, a medio desarrollar, en que los criminales asumen unas personalidades semidramáticas para luego caer bajo el puñal justiciero. El mundo romano es-

tá aquí libremente interpretado, y tiene incrustaciones de exotismo: la reina bárbara que llega a ser reina de los romanos, tiene a su vez un amante moro, el mayor malvado de la obra, organizador de todos los males, pero también marlowianamente dotado de especial grandeza de estilo, por encima de todos los demás personajes, como, por ejemplo, cuando defiende al hijo que ha tenido de la reina contra los que no saben que son sus hermanastros, pasando de la grandeza retórica a la eficacia invectiva más típicamente shakespeariana:

Now, by the burning tapers of the sky,
that shone so brightly when this boy was got…
… What, what, ye sanguine, shallow-hearted boys!
ye white-limed walls! ye alehouse painted signs!…

[«Pues, por los ardientes cirios del cielo — que tan claramente brillaban cuando este niño fue engendrado… — ¡Cómo, cómo, muchachos aturdidos, de corazón somero! ¡Paredes enjalbegadas! ¡Muestras pintadas de cervecería!»] Pero *Tito Andrónico* interesa más que nada como tránsito entre temas y momentos técnicos, y tal vez marca el punto mínimo del acierto de Shakespeare. El cual, después de las obras históricas, tiene, como decíamos, en las comedias el modo favorito de su obra juvenil, coincidiendo —si es que no siguiéndolo— con el gusto popular de entonces. Inaugurando un primer ciclo cómico en su obra, que se centrará en *El sueño de una noche de verano,* la *Comedia de los errores* es un verdadero número de fuerza, un alarde técnico, seguramente para aprovechar la presencia, en su compañía de actores, de unos hermanos gemelos —y aun quizá de dos parejas de gemelos, si se había de hacer con perfección—. Con ese planteamiento casi circense, y remontándose a la tradición de la comedia latina —y en especial al tema de *Amphitruo*—, Shakespeare da rienda suelta, en los enredos entre los dos amos y los dos criados, a su verbosidad regocijada y maligna, pero sin extremar la escabrosidad de algunas situaciones. Estamos ya en el Shakespeare entregado a los

placeres del lenguaje, que se demora en largas escenas de cháchara chistosa hasta el alarde. Así, por ejemplo, cuando el criado Dromio de Siracusa entra huyendo de la que le cree su marido, dice cosas como éstas al describirla: *she's the kitchenwench, and all grease; and I know not what use to put her to, but to make a lamp ofher, and run from her by her own light* [«Es la moza de la cocina, toda grasa; y no sé en qué uso ponerla, sino convertirla en candil, y huir de ella a su propia luz»]… y más adelante, casi en parodia de la manía de la ilustración geográfica traída por el eufuismo y aprovechada luego por los metafísicos, dice: … *she is spherical, like a globe; I could find out countries in her* [«… es esférica, como un mapamundi; podía encontrar los países en ella»], y le van preguntando dónde está cada país, en serie prolongada de chistes:… *Where Spain? — Faith, I saw it not; but Ifelt it hot in her breath. — Where America, the Indies? — O sir, upon her nose, all o'er embellish'd with rubíes, carbuncles, sapphiers, declining their rich aspect to the hot breath of Spain; who sent whole armadoes of caracks to be ballast at her nose. — Where stood Belgia, the Netherlands?— O sir, I did not look so low…* [«¿Dónde España? A fe mía, no la vi, pero la sentí caliente en su aliento. ¿Dónde América, las Indias? Oh señor, en su nariz, embellecida toda con rubíes, carbunclos y zafiros, dando su rica presencia al cálido aliento de España, que enviaba armadas enteras de carabelas para lastrarse en su nariz.— ¿Dónde Bélgica, los Países Bajos? Oh señor, no miré tan bajo…»] Ahora Shakespeare sabe pasar del verso a la prosa según se le antoja y le conviene por sus misteriosas razones expresivas —aunque, en términos generales, las payasadas tendrán lugar en prosa y las sublimidades en verso, pero con desconcertantes excepciones—: ya ha asumido la hegemonía en su obra el instinto expresivo, el elemento más pura y diferenciadoramente literario: todo se sacrifica a la tentación de la frase bien lograda, el retruécano fascinador o la metáfora sublime.

Se puede dudar, después, de la prioridad en el tiempo entre *The two gentlemen of Verona* y *Love's Labour's Lost:* pero nos es más cómodo adoptar este orden por haber mayor madurez en la comedia que citamos en último lugar. *The two gentlemen of Verona (Los dos caballeros de Verona,* hacia 1594) tiene su acción en esa Italia fantástica y sugestiva que siempre soñó Shakespeare: su acción es muy convencional, pero sirve eficazmente para trenzar un diálogo cortesano sobre los enamoramientos, los olvidos y los disfraces. Una advertencia conviene dejar hecha en este punto, para esta obra y muchas de las sucesivas: la situación de la muchacha vestida de hombre, que hoy nos parece tan artificiosa, sobre todo cuando el falso galán despierte amores de otras mujeres, resultaba bastante explicable en su escenificación elisabetiana, por ser muchachos los actores que desempeñaban los papeles de mujer (al contrario que en España, **véase pág. 662**). Por lo demás, *Los dos caballeros de Verona* lleva la trama cortés respaldada por un contrapunto popularesco a cargo de los criados, Speed («Velocidad») y, sobre todo, Launce que tiene su mejor momento en un monólogo con un perro, útil para contrastar los encendidos y absolutos amores de los señores. Más interesa, sin embargo *The taming of the shrew (La doma de la furia* o *La fie recilla domada)*; por fidelidad a sus remotas fuentes orientales —la historia estaba contada en *El Conde Lucanor* como la historia del *mancebo que casó con mujer brava*— la acción se inserta caprichosamente dentro de otra situación escénica, a modo de marco: es el viejo cuento del vagabundo a quien el señor pone en su lugar, como le pasó a Simbad el Marino. Quizá, por el texto sólo, la «fierecilla» no es tan brava como debiera, y en cambio tiene inesperada importancia el cortejamiento de su hermana por parte de varios galanes a la vez: con Shakespeare tienen lugar a menudo estas libertades en el modo de tratar los argumentos recibidos, como dejándose llevar por una tendencia inevitable hacia las situaciones propicias a la conversación sutil e ingeniosa. El diálogo de Petruchio con

la arisca Kate, con toda su viveza, queda pálido al lado de los diálogos de su hermana Bianca con los falsos profesores que acuden a cortejarla bajo pretexto de enseñarle latín y música: el primero poniendo las palabras de su declaración en vez de la traducción, y el segundo inventando una gama musical en verso que expresa también su amor. Con todo, la acción principal prevalece como tal, ya que no en los logros expresivos, en la gradación de las situaciones en que Petruchio, fingiendo hábilmente velar por el bien de su recién esposa, logra dejarla sin comida, sin sueño y sin vestidos nuevos. Pero en esta misma época Shakespeare escribió una auténtica obra maestra *di camera: Love's Labour's Lost (Trabajo de amor perdido)*. Por lo que se sabe, Shakespeare inventó completamente el argumento de esta obra, en contra de su costumbre. La trama es deliciosamente artificiosa: en el reino de Navarra —elegido por Shakespeare probablemente como una especie de Limbo, ni francés, ni español, ni de ningún sitio— el rey y dos amigos hacen voto de dedicarse a los estudios durante tres años, sin ver ninguna mujer en este tiempo. Pero aparece una princesa francesa con dos damas, y, naturalmente, los votos se quebrantan, tras de alguna escena casi vodevilesca, como aquella en que los tres galanes se disfrazan de príncipes rusos para cortejar a las francesas. El diálogo es fino y resplandeciente, y, sin embargo, advertimos que Shakespeare está reservando lo mejor de su fantasía para algo que debería quedar en segundo plano: el personaje mejor dotado en su palabra es un tal don Adriano de Armado, *a fantastical Spaniard* («un español fantasioso»), que representa —y el nombre, Armado, alude claramente al hecho todavía reciente de la Armada Invencible, que era para los ingleses el sinónimo de lo hispano— la imagen literaria y estilística de España que tenía vigencia entonces en Inglaterra. Sin animosidad ni afán de ridiculizar, Shakespeare ha puesto en este personaje una síntesis, a veces curiosamente acertada, del estilo de los libros de caballerías y las novelas pastoriles ibéricas, enre-

dado en auténtico presagio de la prosa barroca española, al servicio de un humor altanero y pomposo de auténtico «hidalgo». Don Adriano pasa de las pedantescas conversaciones con el párroco Sir Nathaniel y con el maestro Holofernes, al cortejamiento de la rústica Jaquenetta, una especie de Dulcinea *avant-la-lettre* que es también cortejada por el rústico Costard. Es aquí, en medio de toda la obra shakespeariana, donde llega más lejos el juego de palabras, la pura entrega al estilismo, aun a riesgo de hermetismo y de dejar al lector a oscuras. La primera conversación de Armado con el paje Moth («Polilla», igual que se llamará luego el célebre paje de Moreto), la escena I del tercer acto, la escena I del V acto, y la «comedia dentro de la comedia» que hay en la escena II de este mismo acto último representan un extremo, en el teatro universal de todos los tiempos, de puro divertimento verbal, que se diría haber tenido eco fiel en la prosa del *Ulysses* de Joyce, sobre todo por la mascarada final, donde los versos de los personajes que simbolizan a Alejandro Magno, Judas, etc., van siendo retrucados burlescamente por los cortesanos y las damas en rivalidad de lucimiento de ingenio, mientras que las últimas consecuencias de la acción dramática se van mezclando todavía con la representación malograda por tantas burlas, hasta terminarse todo con las dos célebres canciones del cuco y del invierno:

Whenn icicles hang by the wall,
and Dick the shepherd blows his nail,
and Tom bears logs inte the hall,
and milk comes, frozen home in the pail,
when blood is nipped and ways be foul,
then nightly sings the staring owl,
tu-whit, tu-who, a merry note,
while greasy Joan doth keel the pot…

[«Cuando cuelgan carámbanos por la pared, — y Dick el pastor se sopla las uñas — y Tom lleva troncos a la sala — y la leche

llega a casa helada en el cubo, — cuando la sangre está encogida y los caminos malos —, entonces canta de noche el búho de mirada absorta: — *tiu-juit, tiu-jú,* una alegre nota, — mientras Juanita la grasicnta arregla el puchero…»] Notamos como un auténtico golpe maestro que Shakespeare termine con un acorde de aparente simplicidad rústica este refinadísimo enredo donde han menudeado réplicas como ésta: — *The way is but short, away!* — *As swift as lead, sir.* — *Thy meaning, pretty ingenious? Is not lead a metal heavy, dull and slow?* — *«Minime», honest master; or rather, master, no.* — *I say lead is slow.* — *You are too swift, sir, to say so: / Is that lead slow that is fired from a gun? I* — *Sweet smoke ofrethoric!…* [«El camino es corto, ¡fuera! — Rápido como el plomo, señor — ¿Tu significado, lindo ingenioso? ¿No es el plomo un metal pesado, tardío y lento? «Minime», honorable señor; o, mejor dicho, no, señor — Te digo que el plomo es lento. — Sois muy rápido, señor, al decirlo: / ¿es lento el plomo disparado por una escopeta? — ¡Dulce humo el de la retórica!»], y donde la rendición amorosa ha conservado suficiente ironía como para decir:

What! I love! I sue! I seek a wife!
A woman, that is like a German clock,
still a-repairing; ever out of frame…

[«¡Cómo! ¡Yo amo, pretendo, y busco una esposa! — Una mujer, que es como un reloj alemán, — siempre en reparación, siempre fuera de caja…»] O, en punto extremo del formalismo, en acto IV, escena II, Holofernes hace unos versos sobre el ciervo cazado por la Princesa, «jugando con las letras», como dice él mismo, no ya con las palabras, al aplicar la tradicional aliteración de la vieja poesía inglesa. Son éstos:

The preyful Princess pierc'd andprick'd a pretty pleasing pricket;
some say a sore; but not a sore, till now made sore with shooting.

The dogs did yell: put L to sore, then sorel jumps from thicket;

or pricket, sore, or else sorel; the people fall a-hooting.

If sore be sore, then L to sore makes fifty sores: O sore L!

Of one sore I an hundred make by adding hut one more L.

Si se tiene en cuenta que *pricket* es «ciervo de un año» (y se confunde con *pricked,* «punzado»), *sorel,* «ciervo de tres años», y *sore,* «ciervo de cuatros años» (confundiéndose con *sore,* «herida, herido»), así como L es la cifra romana de «cincuenta», la lectura literal podría ser: «La princesa cazadora hirió y punzó a un bonito y delicioso cervato *(pricket);* — unos dicen que de cuatro años *(sore),* pero no lo fue hasta que estuvo entonces herido *(sore)* con el disparo. — Los perros ladraron: poned L a *sore,* y entonces un *sorel* salta del seto; — sea de un año, de tres o de cuatro, la gente se pone a gritar. — Si el *sore* está herido, entonces L añadida a *sore* hace cincuenta *sorels*; ¡oh herida L! — De un solo ciervo *(sore)* hago ciento añadiendo sólo una L más». *Love's Labour's Lost* no pretende ser una «obra mayor», pero tiene el encanto de ser seguramente la obra donde Shakespeare se divirtió más a sus anchas escribiendo, hasta ponerse en peligro de que el lector no se divierta tanto como él, de tan sutiles que se hacen las bromas. Sin conocerla y gustarla, no sabremos nunca el más íntimo sentido de su trabajo.

La cronología nos invitaría a recordar ahora *Romeo y Julieta,* pero nos conviene desviamos ligeramente del orden del tiempo para cerrar el primer ciclo cómico de Shakespeare con su mayor obra maestra en ese género, *A Midsummer Night's Dream (El sueño de una noche de verano).* Esta obra es un auténtico milagro: conservando, como siempre, una fidelidad externa a las formas teatrales ya existentes, Shakespeare las combina polifónicamente para obtener algo por completo nuevo, seguramente la comedia más

fascinadora de todos los tiempos, si se concibe con su ambientación debida de música (a lo cual proveyó más adelante Mendelssohn en forma definitiva) y de movimiento y ballet en el breve espacio y la elemental maquinaria de la escena elisabetiana, renunciando a decorados realistas y lujos técnicos —y por eso la versión cinematográfica de Max Reinhardt, con sus innegables valores, daba una idea esencialmente falsa de esta obra, a diferencia de lo que ocurre con otras obras shakespearianas llevadas a la pantalla. La comedia consta —recordémoslo— de tres acciones entrelazadas, que por sí solas no tendrían ninguna de ellas suficiente substancia escénica, y, además, de una «comedia dentro de la comedia», representada al final, en mezcla irónica de los dos planos teatrales, como es recurso predilecto de Shakespeare —pero ahora trasladándolo del sentido trágico que tuvo en *Tito Andrónico* y tendrá en *Hamlet,* a un sentido humorístico— y que sirve mientras tanto para dar unidad, con sus ensayos, al grotesco grupo de artesanos. Es decir, hay: 1°, el plano de los idilios reales (Duque de Atenas - Reina de las Amazonas, que sirve como punto inmóvil de referencia en medio del giro desorbitado de la comedia, y las parejas juveniles Hermia-Lisandro y Helena-Demetrio); 2.° el plano de la discordia y reconciliación entre la reina de las hadas y el rey Oberón, con el duendecillo Puck por en medio, y con los acompañamientos de genios, y por fin, 3.°, el plano de los ensayos teatrales de los toscos artesanos, que, a su vez, se resuelve en el «auto» final, en nueva complicación contrapuntística. Pero esos tres planos se rozan y mezclan, y ahí es donde Shakespeare obtiene sus mejores efectos: los idilios de las parejas jóvenes se entrecruzan cuando Puck se equivoca al verter el elixir de amor en sus párpados, y, por el mismo elixir, la reina de las hadas se enamora del paleto Bottom, con su cabeza transformada en cabeza de asno —y esta situación es la mejor payasada de todo el teatro universal—. En cierto sentido, *El sueño de una noche de verano* es la obra más equilibrada y perfecta de

Shakespeare: quizá porque su estructura deja un margen de lejanía al autor que permite su habitual distanciamiento displicente respecto a los argumentos tratados sin que esta vez se produzca ninguna consecuencia visible de desequilibrio: o quizá más bien porque procede de una cumbre de alegría y serenidad armónica, vertida en un intermedio de total libertad en su trabajo, en que Shakespeare se ha escapado burlonamente de todo compromiso para atender a su recreo propio.

En medio de esa época, *Romeo and Juliet* es una excepción singular, tanto respecto a los dramas de crónica histórica como a las comedias: por otra parte, se distingue de las tragedias posteriores en que el transcurso y la catástrofe de la acción derivan más de la casualidad que del modo de ser de los personajes mismos —lo cual la hace más superficial e ingenua que posteriores obras maestras, pero también le evita el peligro de que los personajes acaben siendo más interesantes que el argumento—. Aquí Shakespeare ha establecido un *modus vivendi* bastante estable entre lo trágico y lo cómico, que marca aproximadamente el criterio desde ese momento vigente en su contraste del humor popular con el centro, noble y terrible, de la acción. Será muy frecuente introducir momentos de humor al lado mismo de los momentos de mayor dolor; así por ejemplo, apenas se descubre a Julieta muerta, tiene lugar un intermedio de retruécanos cómicos entre los músicos que deberían tocar melodías fúnebres. Y por otra parte, los personajes cómicos pueden desde ahora tener una fisonomía humana tan marcada como los trágicos. Pero no son dos mundos separados: hay cruces, e incluso elementos intermedios de especial humanidad. Aquí, es especialmente importante ver aparecer un estilo nuevo en boca del ama de Julieta: coloquial, pero no burlesco; emocionante en su sencillez, que establece un nuevo sentido del verso y la expresión escénica, capaz ahora de reflejar la charla entrecortada y divagante de una mujer recordando en la intimidad la infancia de Julieta y su propia hijita

muerta (y es singular y excepcional en el teatro, este toque lírico de alusión a alguien que ya murió y que no cuenta para nada en la acción dramática):

... come Lammas-eve at night shall she be fourteen.
Susan and she — God rest all Christian souls! —
were of an age: well, Susan is with God;
she was too good for me: — but, as I said,
on Lammas-eve at night shall she be fourteen;
that shall she, marry; I remember it well.
'Tis since the earthquake now eleven years;
and she was wean'd, — I never shall forget it —
of all the days of the year, upon that day:
for I had then laid wormwood to my dug,
sitting in the sun under the dove-house wall;
my lord and you were then at Mantua:—
nay, I do bear a brain—: but, as I said...

[«El primero de agosto, por la noche, cumplirá catorce años. — Mi Susana y ella — ¡Dios tenga a todas las almas cristianas! — eran de la misma edad: bien, Susana está con Dios, — era demasiado buena para mí; pero, como decía, — el primero de agosto por la noche cumplirá catorce años, — sí que los cumplirá, pardiez, me acuerdo muy bien. — Hace ahora once años del terremoto, — y la destetamos (nunca lo olvidaré) — en ese mismo día, de todos los días del año: porque me habían dado ajenjo en el pecho, — sentada al sol bajo la pared del palomar; — (el señor y usted estaban entonces en Mantua), — no, pues tengo yo buena cabeza; pero, como decía...»] Y los recuerdos de infancia de Julieta prosiguen toda una página con el mismo encanto sencillo. Siglos enteros tardará la poesía en aprovechar lo que aquí ha descubierto Shakespeare de pasada: la belleza de los pequeños recuerdos, de las cosas humildes de cada día cuando la le-

janía en el tiempo las transfigura. Y cuando llegue ese momento, las buenas herederas del ama de Julieta verán reconocida la gratitud que se les debe, y aparecerán con tanta profundidad lírica como las amadas petrarquescas: la *servante au grand coeur* de Baudelaire, la «lavandera del alma» de César Vallejo, la criada Pepona de Luis Rosales, podrán ser musas de toda la lírica de la infancia. Ni el mismo Shakespeare sacará después bastante partido de esta radical innovación: que, al margen de la dualidad entre tragedia y comedia, las personas sencillas tengan también su poesía de testimonio de experiencia. Y tampoco insistirá como querríamos en otra innovación: la del personaje libremente poético, sin función indispensable en entrega puramente lírica: es él Mercutio de la tirada famosa sobre los sueños, que empieza:

O then, I see Queen Mab hath been with you.
She is thefairies' midwife; and she comes
in shape no bigger than an agate-stone
on the fore-finger of an alderman…

[«Ah, entonces, ya veo que la Reina Mab ha estado contigo. — Es la partera de las hadas, y viene — con tamaño no mayor que una piedra de ágata — en el dedo corazón de un alcalde…»]

Sonetos y poemas de Shakespeare

Pero aprovecharemos haber entrado en terrenos puramente poéticos para abandonar un trecho el tema teatral, y dejar dicho que por entonces Shakespeare ya había compuesto sus dos poemas largos *Venus y Adonis* (1593) y *La violación de Lucrecia* (1594), y estaba en plena producción de sus sonetos, que se publicaron varios años después de estar terminados. Los dos poemas, semejantes al mencionado *Hero y Leandro* de Marlowe, no sólo en la estructura clasicista y decorativa, sino también, aunque con más sobriedad, en el erotismo, resultan ligeramente innecesarios, al lado de su teatro. Tal vez Shakespeare, emergido a la publicidad desde su anónimo, por la denuncia de Greene, y convertido en

escritor famoso y en hombre importante y de amigos poderosos, sintió deseo de batir en su propio terreno a los que pudieran criticarle desde una posición culta y exquisita, de refinamiento artístico, ya que Shakespeare les iba quitando la posibilidad de ser populares en el teatro —desde 1592 Shakespeare se queda unos años prácticamente solo en la producción teatral—. (De todas maneras, la crítica de su tiempo, pedante y llena de prejuicios académico-sociales, estableció, pocos años después, la cómoda clasificación de situar a Shakespeare como cabeza de la escuela «inculta» o irregular, no atenida a los preceptos, y a Ben Jonson como cabeza de los «bien educados».) Hay en esos dos poemas, y sobre todo en el segundo, versos de redondez enérgica y eficacia visualizadora que rivalizan con cualquier muestra tomada de un drama, pero, en conjunto, ambas narraciones no nos parecen existir con la misma inevitabilidad de que se reviste la menos afortunada obra teatral de Shakespeare. En cualquier caso, ambos poemas son mucho mejores que la desangelada *Lover's Complaint (Queja de un amante),* que se ha atribuido a Shakespeare sin mucha seguridad y sin beneficio ninguno, y que no se sabe de qué año podría datar (para no dedicar espacio al poemita, con caracteres de ejercicio, *The phoenix and the turtle, El fénix y la tórtola).* En cuanto a los sonetos —más de un centenar y medio—, están, como dijimos, dedicados en su mayor parte a su fascinador amigo W. H., a quien incita a perpetuar su belleza casándose y teniendo hijos: en los últimos sonetos aparece una amada morena que resulta luego infiel. Es decir, los motivos son voluntariamente muy limitados, como temas largamente variados, y Shakespeare hace alarde de lo inagotable de su imaginería insistiendo en la misma nota. Sólo ocasionalmente (y en ese sentido, recomendamos ver los sonetos 30, 65, 68, 110, 116 y 129) aparece una profundidad sin reservas, en el tema del tiempo y de su fugacidad, contra la cual lucha desesperadamente el amor *(…and all in war with Time for love of you…* «y todo en guerra con el Tiempo

por tu amor», son. 15). Hay, dentro de la voluntaria limitación a un solo motivo, un poderoso acento que parece preceder la poesía de los «metafísicos» ingleses, y que también se puede emparentar con ciertos sonetos de Quevedo: Shakespeare, aun tocando de pasada la «poesía del tiempo», la da una vitalidad nada abstracta que a veces se echará de menos en la lírica barroca propiamente dicha. Por la forma, quizá del soneto inglés (**véase pág. 553**), los de Shakespeare están propensos a terminar en forma demasiado conclusiva y lapidaria, y raramente mantienen la misma altura en toda su longitud, pero, en cambio, están salpicados de logros expresivos que no volverán a repetirse. Quizá el momento de mayor integridad de manifestación humana, y de más ceñida energía en el verso sea el soneto 129, donde, por una vez, casi parece que el poeta va a decimos su «visión del mundo», pesimista y vacía:

Th'expense of spirit in a waste of shame
is lust in action…

[«El gasto del espíritu en un desperdicio de vergüenza — es lujuria en acción…»] Pero el soneto se va adelgazando poco a poco hasta hacerse convencional en el pareado del remate.

SHAKESPEARE: OBRAS JUVENILES (CONTINUACIÓN)

Mientras tanto, Shakespeare continúa el viejo género de la «crónica» dramatizada, con *Rey Juan y Ricardo II* luego lo mezcla con la comedia en las dos partes de *Enrique IV, y* lo eleva a una especie de apoteosis en *Enrique V* (1599), y con el cambio de siglo abandona el género para no tomarlo otra vez más que en su último drama, *Enrique VIII* (1612-1613).

Rey Juan (King John) está un poco afectada de propagandismo nacional y religioso, pero tiene una fecunda novedad en la figura del Bastardo, que aporta una riqueza psicológica hasta ahora no usada en este género «histórico», con versos de gran viveza: se diría que su «bastardía» le permite mezclar y unir dos mundos de

mentalidad y estilo, con una íntima separación respecto a todo lo que le rodea. En cuanto a *Ricardo II,* al presentamos la tragedia del rey bueno y débil que es desplazado por su hermano asesino —magistral estudio del «malo», jorobado, cruel, sarcástico— recarga el tono patético de la desgracia con un ambiente estilístico lindante con el barroquismo, en los más variados personajes, desde el ambicioso usurpador, que alinea tropos como éste:

O, who can hold a fire in his hand
by thinking of the frosty Caucasus?...

[«Oh, ¿quién puede sostener un fuego en la mano — pensando en el helado Cáucaso?»], hasta un humilde jardinero, que lanza preciosismos como:

Go, bind thou up yon dangling apricocks,
which, like unruly children, make their sire
stoop with oppression of their prodigal weight...

[«Ve, ata esos albaricoques columpiantes — que, como hijos indisciplinados, hacen a su padre — encorvarse con la opresión de su pródigo peso...»] Pero donde el género «histórico» entra en franca crisis es en las dos partes de *Enrique IV,* porque Shakespeare introduce un invasor personaje que acaba absorbiéndolo todo: Falstaff. Ocurrirá algo inaudito: que en el principio de *Enrique* V habrá una escena entera dedicada a llorar su muerte —es decir, a hablar de un personaje de «otro» drama— y que Shakespeare, después de tenerlo muerto, volverá sobre él para damos un apunte de su «vida privada», en *Las alegres comadres de Windsor.* La entrega del autor es tan vehemente, que cuando la marcha de la acción obliga luego a una condenación moral de Falstaff, el espectador sigue tomando partido por él. Pero el Falstaff de las *Comadres,* aun siendo protagonista, quedará un tanto disminuido y desteñido, al lado de su figura en los dos *Enrique IV,* donde, sin embargo, está más como un forastero. Pues tampoco responde con mucha funcionalidad a la conveniencia histórica de presen-

tamos las «malas compañías» del Príncipe de Gales que iba a ser Enrique V —y que cuando lo es, rechaza a Falstaff con innecesaria dureza justiciera—: Falstaff no es un rufián, sino un vividor, gordo, gotoso, alegre y cobarde que tiene que ser llevado a remolque por las verdaderas «malas compañías» del Príncipe cuando se dedican a saltear caminos por puro deporte. Los párrafos de elogio del jerez, el *sack* nunca ausente en la obra shakespeariana, sirven hoy día de eficaz propaganda a la exportación española: pero todo en Falstaff, sus andanzas reclutando soldados y combatiendo —o mejor dicho, haciéndose el muerto—, cuando empieza a «sentar la cabeza» al ir con el Príncipe a la guerra, así como sus devaneos sentimentales, son simplemente la ocasión para su charla centelleante: se diría que Shakespeare ha personificado en Falstaff la parte más locuaz y sanguínea de su persona, dejándola marchar, llevada por su impulso incontenible. El Enrique IV del título queda casi en segundo plano, y los dos dramas son, desde el punto de vista de su estructura y su inserción en la serie histórica, apenas un escombro, pero todo se da por bien empleado ante ese rubicundo personaje que no tuvo nunca una obra hecha para él a su medida.

Enrique V. volviendo con mayor designio de fidelidad al género histórico, marca necesariamente su final en Shakespeare —salvo la excepción antes indicada—: ya no tiene la primitiva ingenuidad, ya no se somete con naturalidad indiscutida a la convención de los ejércitos y los reinos en los pocos palmos de la escena, y siente la necesidad de tener un «coro», un comentador omnisciente, como director de orquesta, que salve los enormes saltos de la acción en el espacio. Pues el drama discurre casi todo en Francia —con la victoria en la batalla de Agincourt—, y con ello se complica también en un sentido de cosmopolitismo: hay escenas en francés, escenas bilingües, y personajes holandeses o irlandeses hablando con su acento. Por otra parte, aparece una hondura de humanidad que antes hubiera sido impropia de la fi-

gura central de un monarca que da título a un drama: es famosa la escena en que, en la víspera de la batalla, el rey recorre disfrazado el campamento, oyendo a sus soldados opinar libremente sobre él y sobre su inminente peligro común. Esto es algo revolucionario: que en un drama de crónica nacional, el rey, antes de una batalla, deje entrar en su conciencia dudas sobre el sentido y justificación de toda su campaña y su misma realeza, a la vista de la simple humanidad de sus soldados, llevados a ciegas a la muerte por los hados de la política, significa que no se puede seguir haciendo más este género, incompatible con tales sutilezas. Por eso el centro del drama está en las intervenciones del prólogo, que lirifican la obra entera, dejándola ver como a través de un prisma, por cierto, en ocasiones, de solemne belleza. Pues hay que darse cuenta de que aquí, excepcionalmente, Shakespeare no está desarrollando una «persona», una figura humana, sino que está poniendo sus palabras en un origen que tiene casi un alcance impersonal, universal. Es sintomático que el «prólogo» empiece por reconocer la estrechez del escenario —la *wooden O,* el «círculo de madera», la *thronged round,* la «atestada redondez» del patio —, como inadecuada para tan vastas campañas:

O for a Muse of fire, that would ascend
the brightest heaven of invention, —
a kingdom for a stage, princes to act…

[«¡Oh, quién tuviera una musa de fuego, que ascendiera — al más claro cielo de la invención! — Un reino por escenario, príncipes actuando…»] y luego, se subraya, con hábil inversión contrastadora, la mezquindad del lugar: *But pardon, gentles all…* [«pero perdón, caballeros…»] … *can this cockpit hold — the vasty fields of France?* [«¿puede esta gallera contener los anchurosos campos de Francia?»] Como es de esperar, el momento de más honda belleza es la intervención del «prólogo» ante los campamentos enemigos que esperan el amanecer de la batalla:

Now entertain conjecture of a time

when creeping murmur and the poring dark
fills the wide vessel of the universe.

[«Ahora procurad imaginaros el momento — cuando los murmullos deslizados y la tiniebla desbordada — llenan el ancho vaso del universo.»]

Todavía en la que suele considerarse «primera época» de Shakespeare, y que alcanza los años finales del siglo XVI, entran dos obras más, la tragicomedia *El mercader de Venecia y* la comedia «romántica» *Much ado about nothing (Mucho ruido por nada)*. Quizá extrañe que pongamos la etiqueta «tragicomedia» a la historia del cruel Shylock, en vez de llamarle «drama»: con esa palabra mixta queremos aludir a la contraposición que hay entre la figura, de ascendencia en el judío de Malta de Marlowe, del usurero perverso, y el fondo a que se ha trasplantado; un ambiente de enredos sentimentales y humor ligero, cuyo lenguaje —como el del *Romeo y Julieta*— tiene seguramente mucho que ver con el de los sonetos, escritos por entonces. Es difícil tomar en serio la amenaza de cobrarse en carne humana; aun desde el punto de vista legal, no pasa de una convención el dar alguna razón al judío —mientras que en Marlowe la justicia estaba inicialmente de su parte—, desde el momento en que se le ofrece pagarle multiplicada la deuda. Y la «escena madre» es en realidad cómica: el abogado defensor, recordémoslo, es la esposa disfrazada del amigo del mercader (cuyo matrimonio vimos prepararse con un juego de cofrecillos enigmáticos). Los malos sentimientos del judío no son ya un nihilismo cósmico, un odio metafísico, sino un resultado de rencillas y ofensas, que en algún momento Shylock expone con lenguaje tan vivo y pintoresco —y, también, con flexibilidad rítmica de admirable coloquialismo—, que parece no ser la víctima él, sino alguien de su propia servidumbre. Pero esa intención ingrávida y juguetona que anima toda la obra, tiene a nuestro juicio, su revelación más inequívoca en el diálogo —casi íbamos a decir, el «dúo»— inicial del acto y entre la hija del judío

y su seductor cristiano, en que, sobre el estribillo *In such a night*… [«En una noche como ésta…»], se alterna un juego de imágenes amorosas, que, tomadas primero de la antigüedad —las parejas Troilo-Cresida, Píramo-Tisbe, etc.—, se convierten de pronto en ellos mismos, haciendo literatura de su amor, con galante ironía. Hay aquí cierto paralelo con el «dúo» del final de *Fuenteovejuna,* entre los plebeyos amantes escapados al suplicio (**véase pág. 670**): el gorjeo de dos enamorados felices juega con un estribillo, variándolo como lo hacen los niños y los poetas, por el puro gusto de decir y sentirse dichos y nombrados.

En cuanto a *Mucho ruido por nada,* queda en el conjunto de las comedias de Shakespeare, en una situación de intermedio y tránsito, entre el ambiente «de salón», italianizado, de que arranca este género, y su nueva ambientación «silvestre» de bosque y aire abierto, a que llegará luego, cuando sume el enredo con la atmósfera poética de *Trabajo de amor perdido,* en *As you like it (Como gustéis).* Aquí la acción central —la calumnia y muerte aparente de la pobre Hero— queda flanqueada, si es que no medio eclipsada, por el discreteo de la pareja Beatrice-Benedick —que se comprende desde el principio que, con la conjura de los amigos, pasarán de reñir a amarse—, y, en un plano de contraste clownesco por el alguacil Dogberry en la organización de las rondas, que, a pesar de su grotesco aspecto, deshacen la conjura contra la infeliz Hero. Como se ve, Shakespeare no desdeña la posibilidad de que el «gracioso» entre también en la trama, y se haga útil en un papel, sin mengua de su comicidad: una razón más por la que se redime y transfigura el bufonesco tipo de «clown» heredado de la tradición teatral.

Con lo cual, podemos cerrar el gran capítulo juvenil que, seguido por las «obras medias», por el «período de las grandes tragedias», y por las «obras finales», integra, en clasificación útil y no del todo arbitraria, el recorrido que la cronología nos invita a hacer en el conjunto de la creación shakespeariana.

Las «obras medias» comprenden unos ocho o nueve títulos, a lo largo de cuatro o cinco años antes de la muerte de la reina Isabel (1603), momento éste en que el cambio radical del ambiente inglés coincide quizá con un ensombrecimiento del ánimo de Shakespeare, por causas difíciles de aprehender. No es fácil hallar unidad entre las «obras medias»: todo lo más, hay en ellas cierto refinamiento de virtuosismo técnico que podría ponerse en relación con la apertura, en 1599, del Teatro del Globo, de que Shakespeare era copropietario, y en que, por tanto, se sentiría especialmente a sus anchas para perfeccionar el juego escénico en las tablas. Incluso se podría sugerir que hay un trozo en *Como gustéis* (II, IV) que tendría carácter de «discurso inaugural» del nuevo teatro, si no fuera porque está inserto en plena acción:

… All the world is a stage
and all the men and women merely players…

[«… todo el mundo es una escena — y todos los hombres y mujeres simplemente actores…»], y a continuación se van enumerando los «siete actos» del drama humano, en una de las tiradas más felices de la obra shakespeariana:

…first, the infant,
mewling and puking in the nurse's arms.
And then the whining schoolboy, with his satchel
and shining morning face, creping like snail
unwillingly to school…

[…primero, el niñito — llorando y vomitando en brazos del ama. — Y luego el plañidero chico de escuela, con su mochila — y su reluciente cara de por las mañanas, deslizándose, como un caracol, de mala gana a clase…»]. Ya se ha dicho cuál es la síntesis que hace de *Como gustéis* una de las más redondas y agradables comedias de Shakespeare: sobre la trama, tomada de una novela de la época, flota un humor casi satírico que alcanza aun a

los mismos protagonistas, y se condensa en el «gracioso» Touchstone («Piedra-de-toque»). En esta época hay otras comedias de corte relativamente análogo: de momento, *Twelfth Night (Duodécima noche) y Measure for measure (Medida por medida)*. En la primera de ellas, cuyo título alude a la «duodécima noche» después de Navidad, en el que se cerraban los festejos de la Corte *(reveis)* con un estreno teatral, crece la tendencia de Shakespeare —es difícil decir si para bien o para mal— hacia el bizantinismo novelesco del enredo con misterio, con hijos y hermanos perdidos y hallados, con países lejanos, cartas falsas, *etc*. Shakespeare tiene conciencia de la nueva posición literaria, y el título de esta obra y de A *Winter's Tale (Un cuento de invierno)* avisan del carácter de «leyenda» fantástica que deliberadamente revisten estas obras. En *Duodécima noche* el contrapeso cómico está originalmente repartido entre los «graciosos» propiamente dichos y una singular pareja de caballeros, Sir Toby Belch y Sir Andrew Aguecheek («Tobías Eructo» y «Andrés Cara-de-Enfermedad», podríamos traducir), que aportan un nuevo modo de humorismo escénico: el personaje noble, risueño y ridículo a la vez. El «enredo» bizantino, a que aludíamos, se puede distinguir muy bien del «enredo a la italiana», si comparamos *Duodécima noche* con *Medida por medida*; aquí no hay trasfondo de incógnita flotando en el ambiente, sino una cuestión erótico-política muy concreta. La obra necesita, para realzar la emoción, que el descubrimiento y castigo público del ministro infiel y pretendido seductor de la heroína, se vaya haciendo gradualmente: el Príncipe se complace en ir escondiendo el modo de su justicia, aun a los ojos de las mismas víctimas, hasta fulminar súbitamente su rayo de venganza. Y también es muy necesario, para dar más profundidad poética, el habitual fondo cómico, que por cierto aquí resulta ser una auténtica estampa de costumbres —malas costumbres, claro está— con un alcance sociológico inusitado en Shakespeare. También contradice su hábito de no presentar «atmósferas de grupo» al

dejar entrever, con simpatía extraña en su circunstancia, el ambiente de un convento de monjas. Sin seguridad cronológica, puede añadirse a estas dos comedias, como posiblemente pertenecientes a esta época, otra más o menos semejante en especie, *All's well that ends well (Bien está lo que bien acaba),* italianizante y cortesana hasta rozar lo boccaccesco: bástenos recordar que se trata de una esposa a quien su marido ha jurado no aceptar como tal mientras no logre, a pesar de él mismo, tener un hijo de él y quitarle su anillo. En realidad, lo que más se celebra de esta obra es su plano cómico, sobre todo por la figura del embustero Parolles, hábilmente dejado en ridículo por sus compañeros de armas, y por la acertada contraposición del ambiente militar con la intriga erótica.

No hemos unido a este grupo otra obra de la misma época que en rigor es igualmente comedia, *The Merry Wives of Windsor (Las alegres comadres de Windsor),* porque responde a esquemas y tonos totalmente diversos: es «comedia burguesa», de ambiente casero y real —con lo que Shakespeare parece atemperarse, con su habitual oportunidad, a una nueva moda del momento, la «literatura gremial» y de costumbres cotidianas, ya aludida al hablar de Deloney y Dekker. Además, no tiene «plano noble»: es toda ella cómica, o mejor dicho, las líricas acciones amorosas de la juventud quedan muy en segundo plano, mientras que los grotescos intentos donjuanescos del gordo Sir John Falstaff —resucitado para la ocasión— ocupan la delantera. La obra no tiene gran empeño, pero logra una armónica homogeneidad, entre Falstaff y los tipos del pueblo, alguno de ellos con fonética germánica, recurso cómico favorito de Shakespeare. Es de celebrar que, para el final, el autor sienta la oportunidad de dar mayor vuelo a lo que podría quedarse en payasada doméstica, y lleve la acción al bosque nocturno, donde Falstaff cae en una apoteosis de ridículo con una escenografía que tiene algo de la tradición de la «mascarada», todavía presente en su época británica.

Después, en esta «época media», podemos considerar su lado trágico, digno de unirse a la época siguiente, llamada por antonomasia «de las grandes tragedias», pues tenemos aquí, aparte del caso peculiar de *Troilus and Cressida,* obras maestras como *Julius Caesar, Hamlet* y, tal vez sin dejarlo para más tarde, *Othello*. Es extraña la estructura de *Troilo y Cresida,* la obra de Shakespeare de más desconcertante lectura. Por una parte, no es una pieza teatral como las otras: seguramente estaba destinada al público culto y leguleyo de las *Inns ofCourt, y* no al público normal. Por otra parte, se supone la familiaridad de los espectadores con el episodio troyano que ya habían tratado Chaucer en *Troilus and Criseyde y* Hendryson en el *Testament of Cresseid* (**véase pág. 488**), y del que ahora se pretende dar sólo una nueva versión. Pero, además, el autor se deja llevar de las conversaciones y la obra acaba por dar más importancia a la polémica Aquiles-Áyax que a la historia del cautiverio y la infidelidad de Cresida. Y, en último y más decisivo lugar, para nosotros, habituados a la pretensión de fidelidad arqueológica en toda reconstrucción de la antigüedad, resulta inadmisible ver a los personajes del mundo homérico hablando con los retruécanos y las desvergüenzas de los *clowns* shakespearianos y envolviéndose en los más intraductibles efectos de la prosa elisabetiana. A pesar de todo, no podemos negar nunca que hay en esta obra un lenguaje tan logrado como en muchas obras indiscutidamente buenas —no en las absolutamente mejores— de Shakespeare, y que personajes, y situaciones, prescindiendo de que sean helénicos o no, rebosan vida y energía. Para enjuiciar *Troilo y Cresida* habría que prescindir de la previa referencia literaria, y analizar la trama y marcha expresiva como si los personajes llevaran otros nombres: lo malo es que entonces seguramente la obra no resultaría inteligible.

Julio César, en cambio, es una de las grandes cumbres shakespearianas: su tragedia más próxima al espíritu de la tragedia antigua, al menos en cuanto caída vertical e incontenible de la acción

hacia su término fatal, sin acciones secundarias ni desvíos. El César de esta obra procede del de Plutarco. Para el buen entendimiento de la obra, conviene prescindir de todo intento de interpretación política, pues la única unidad posible de ideología, que sería en todo caso la de Bruto, no lo es tal. Bruto es el héroe de la obra, pero su republicanismo intelectual no tiene verdadero carácter programático ni coherencia susceptible de un manejo polémico. Lo que su poeta admira en él es su consecuencia, su unidad moral y su armonía de espíritu, dejando atrás el valor de las ideas mismas en que creyera, como se ve en su elogio fúnebre hecho por Antonio:

... His life was gentle; and the elements
so mix'd in him, that Nature might stand up
and say to all the world, «This was a man».

[«... Su vida fue noble; y los elementos — tan bien mezclados en él, que la Naturaleza podría levantarse — y decir al mundo entero: ¡Este era un hombre!»] Por su sobriedad, por la eficacia en la creación de un ambiente terrorífico de agüeros, y por el soberano despegue de Shakespeare respecto al mundo de las ambiciones de poderío, dejando, a través de Antonio, pasar con los mismos elogios a César y a Bruto, esta obra pesimista y sombría conquista legítimamente una admiración sin reservas en nuestro gusto, como si tuviera una apelación de especial proximidad para el que vive en el mundo actual. Y henos aquí ante la verdadera esfinge de la obra shakespeariana: *Hamlet*. Ya sugeríamos antes brevemente el peligro habitual en la lectura de *Hamlet*: el protagonista se nos enriquece y complica tanto psicológicamente, que el fondo de la acción puede quedar atrás, como menos «interesante» y «romántico». ¿Hasta qué punto la culpa de esto es de Shakespeare, o de nuestros intereses en la lectura? Indudablemente, la locura de Hamlet ya no es sólo una mera ficción conveniente para no despertar sospechas en la preparación de la venganza: como luego en *Rey Lear,* hacer fingir la locura es muy pe-

ligroso para Shakespeare, porque da lugar a poner todo un lenguaje nuevo en boca del personaje, un lenguaje que arrastra al autor, se independiza como un nuevo mundo y acaba creando un ser de más substancia que el tipo de que se partió. El Hamlet misántropo y con esplín, y que, si duda vengarse o no, más que por miedo, parece que es por desdén y aburrimiento, nos parece el auténtico Hamlet, y no el que encuentra el fantasma de su padre. Pero, reconocido esto, conviene minimizar el desvío psicologista de Shakespeare y advertir que lo hemos exagerado mucho nosotros con nuestro modo «lírico» de leer la obra —porque verla, no la ha visto casi nadie antes de leerla—: se suele partir del monólogo «Ser o no ser», encontrado en una antología, para pasar por la obra, saltando quizá ciertos momentos, y complaciéndose en cambio en la otra figura propicia a una interpretación «romántica», la de Ofelia, que insinúa toda una novela sentimental sin conexión necesaria con la acción misma, y que, en cambio, carga al personaje Hamlet con el último toque lírico, un amor frustrado que queda atrás al pasar, como una galería entrevista, más incitante para nuestra curiosidad que la línea central del argumento. Seguramente, la infidelidad de Shakespeare a las conveniencias del tema tal como se lo daba la tradición, ocasiona otras bellezas y honduras que la compensan de sobra, pero no por eso deja de producir cierto desequilibrio cuando se recorre el conjunto de la tragedia. A pesar de todo, sería difícil no poner *Hamlet* entre el puñado más reducido de obras que elijamos entre las de Shakespeare: la construcción es habilísima, incluso en detalles que parecen discutibles a primera vista —como el poner dos apariciones del fantasma, en lugar de encontrarse ya la primera vez con Hamlet: pero esa aparente prolijidad sirve para llevar al público a un estado de excitación enigmática antes de que se vea el estado de la Corte—. Y no hay que decir del acierto de lenguaje, sobre todo cuando es Hamlet quien habla: ninguna otra obra de Shakespeare ha dado a la lengua inglesa tal cantidad

de citas imprescindibles de frases hechas y de locuciones inolvidables. Y para culminar su señorío, Shakespeare no sólo recoge su predilecto recurso de la «comedia en la comedia», sino que lo acompaña con crítica y teoría del arte dramático, así como del arte de representar, exponiendo por boca de Hamlet hasta las habituales justificaciones morales del teatro y los defectos de los cómicos: *... and let those that play your clowns speak no more than is set down for them...* [«y que los que hacen de graciosos vuestros, no hablen más que lo que se les ha encargado...»].

Los *middle plays,* las «obras medias», se completan con *Othello,* el moro de Venecia, una de sus creaciones más famosas, y con justicia: hay primero unas escenas superfinas para el asunto mismo, pero psicológicamente no ociosas, porque en ellas se ve cómo el moro Othello llegó a casarse con la noble veneciana Desdémona, sin cuya explicación la presencia en escena de ese extraño matrimonio hubiera adolecido de un tono misterioso, si no monstruoso, que habría nublado el conflicto esencial —para el cual, en rigor, no era indispensable que Othello fuera más o menos negro—. El color.de Othello es simplemente una adición para facilitar sus celos con un «complejo» —como se diría hoy —, si es que no hay en él un verdadero simbolismo. Pero, además, en esas primeras escenas se da la mejor nota humana del drama: poner la razón del amor de Desdémona en la compasión instintiva de la mujer hacia el hombre que ha pasado peligros:

She lov'd me for the dangers I had pass'd;
and I lov'd her that she did pity them.

[«Ella me quiso por los peligros que yo había pasado; — y yo la quise porque los compadecía.»] Después, en el centro mismo de la tragedia, el papel de protagonista es asumido por lago, en quien Shakespeare ha puesto uno de sus estudios psicológicos más refinados y coherentes: no es frecuente verle dignarse acabar con tal meticulosidad y frialdad un «tipo» psicológico —en lo que la palabra «tipo» puede comportar de estudio genérico y casi

técnico, en este caso, de la hipocresía al servicio de la envidia—. Hay un auténtico virtuosismo de la reticencia en su modo de despertar las sospechas de Othello hacia Cassio: *Did Michael Cassio, when you woo'd my lady, —know ofyour love?—He did, fromfirst to last; why dost thou ask? —But for a satisfaction ofmy thought; no further harm… —Is he not honest? —Honest my lord! —Honest! ay, honest. —My lord, for aught I know. —What dost thou think?—Think, my lord! —Think, my lord! By heaven, he echoes me/as if there were some monster in his thought…* [«¿Conocía tu amor Michel Cassio — cuando cortejaste a Desdémona? — Desde el principio al fin, ¿por qué lo preguntas? — Sólo por satisfacer mi curiosidad; sin mayor daño… — ¿No es honrado? — ¡Honrado, señor! — Honrado, sí, honrado — Señor, por lo que yo sé… —¿Qué piensas? — ¡Pensar, señor! —¡Pensar, señor! Por el cielo, me repite como si hubiera un monstruo en su pensamiento…»].

SHAKESPEARE: «ÉPOCA DE LAS GRANDES TRAGEDIAS»

Pero conviene pasar sin más demora a la «época de las grandes tragedias» (1603-1608), punto extremo de la grandeza shakespeariana, cuya honda tristeza responde a un tiempo a razones nacionales y personales (muerte de la reina Isabel, muerte de su padre, peste en el país, abandono por parte de la «amada morena» y seguramente distanciamiento de su amigo W. H.), sin poderse tampoco explicar por ellas, pues hay algo más amplio y universal que sus cuestiones biográficas en la terrible negrura de ese período. Se comprenden aquí *King Lear, Macbeth, Anthony and Cleopatra, Coriolanus* y, aunque en un plano de interés secundario, *Timon of Athens*.

King Lear (El rey Lear) es, en un sentido central, la más radical y estremecedora de las obras de Shakespeare. Vale la pena fijarse en la hábil estructura del arranque: antes de que entre Lear, hay una breve escena, de lenguaje terriblemente crudo, que puede parecer pegadiza: pero hace falta para dejar el principio de la que será la «segunda acción» del drama—el buen hijo calumniado—,

antes de que salga Lear y absorba todo el interés. Después de cumplido esto —y, por cierto, dando el tono de realismo humano que es básico en la obra, aun a costa de hacerlo crudo para compensar la rapidez, y para dejar estigmatizado incluso moralmente al bastardo de Glosler— no importa que la puesta en marcha del «problema Lear» se haga con cierto convencionalismo, como limitándose a recordar al público la vieja y sabida fábula del «rey que tenía tres hijas…» —quizá esas escenas deben algo a otros autores—. Pues a continuación viene el desarrollo personal del motivo: ese rey de baraja, tan pronto como cae sobre él la ingratitud, llega al fondo extremo de lo humano. La médula de la obra —momento de vertiginoso horror quizá nunca igualado— está en el «cuarteto trágico». Lear y su acompañante loco, y el injusto y arrepentido Gloster, guiado en su ceguera sin reconocerle, por su hijo Edgar, loco a fuerza de fingir locura. Aquí Shakespeare ha llegado al *non plus ultra* de la experiencia, a la sustancia misma de la vida, desnuda y abandonada en su empecatamiento. Las formas «sociales», la justicia, la convivencia, los valores, todo se ha disipado grotescamente, y el hombre está frente a frente con la pura miseria de su ser: los personajes parecen haber ido más allá de la muerte como suicidas que siguieran hablando (y, en efecto, Gloster ha querido —y creído— suicidarse). Escarnecedoramente, como la lluvia tempestuosa que cala al rey desposeído y desnudo, caen también las palabras de Edgar, en un charloteo continuo más allá de la locura y la razón, entrecruzándose sin diálogo con el amargo soliloquio de Lear, y entre los gemidos del ciego Gloster y las réplicas —casi cuerdas, por comparación— del verdadero loco. Se comprende que era necesario, a pesar de la evolución favorable de la trama, que todo acabase en pura catástrofe: muchos lectores han quedado sin aliento cuando en la última escena, a punto casi de resolverse tanta amargura en un *happy end,* entra Lear llevando en brazos el cadáver de la hija buena y misericordiosa. Pero debía

ser así: no podía Shakespeare volver, sin más, como de un mal sueño sin sentido, de la región extrema del existir, más allá del pesimismo y del nihilismo, en el último vacío abandonado, donde sólo queda la palabra, convertida en un tormento, en un chorro de fantasía demencial y de remordimiento doloroso. La horrible apoteosis de amargura y locura sólo podía concluir escénicamente con el habitual recurso del desdoblamiento y la «escena en la escena», pero aquí esto se convierte en una cruel autocaricatura: el imaginario juicio de las hijas ingratas, llamadas por la febril fantasía de Lear y dramatizadas por la colaboración de Edgar y el pobre loco auténtico: *Is your ñame Goneril? — She cannot deny it.—Cry you merey, I took you for a joint-stool* [«¿Es Goneril vuestro nombre? —No lo puede negar—. Os pido perdón; os tomaba por un taburete.»]

Ignoramos si *Macbeth* sigue o precede en el tiempo a *Rey Lear,* pero su cercanía explica la identidad en el tono sombrío, aunque con mayor cuidado arquitectónico en la trama, y, en compensación, con menor ahondamiento poético: en medio de *Rey Lear* ha habido una verdadera explosión del más secreto núcleo de lo humano, pero ello ha de ser excepción irrepetible, y, en cierto modo, cráter central de toda la obra shakespeariana. En el mutuo ajuste y transacción de los valores escénicos, *Macbeth* resulta la más redondeada y directa de estas tragedias, constante en su claridad desde el coro inicial de brujas que dan el lema esencial: *Fair is foul and foul is fair (Lo bueno es malo y lo malo es bueno).* La pasión —aquí, ambición— está personificada en Lady Macbeth: el propio Macbeth, así, queda en un papel plenamente humano, no encamación arquetípica de una pasión, sino víctima indecisa y reluctante de ella. La justicia y el destino de grandezas profetizadas se entrecruzan en su espíritu, enriqueciendo el juego psicológico con su contraste de dos mundos de leyes contradictorias:

This supernatural soliciting
cannot be ill, cannot be good: —if ill,

why hath it given me earnest of success,
commencing in a truth? I am thane of Cawdor.
If good, why do I yield to that suggestion
whose horrid image doth unfix my hair…?

[«Esta incitación sobrenatural — no puede ser mala, no puede ser buena: si es mala, ¿por qué me ha dado prendas de éxito, — comenzando con una verdad?: ya soy duque de Cawdor. — Si buena, ¿por qué cedo a esa sugestión — cuya horrible imagen eriza mi pelo…?»] Para darse cuenta de la diferencia entre el sentido del «hado» en la tragedia griega y de lo que es el sentido trágico en Shakespeare, nada mejor que las últimas escenas de *Macbeth*: los oráculos se cumplen fielmente, pero su cumplimiento resulta significar algo contrario a lo que parecía: hay un fondo del mundo —no podemos llamarlo diabólico o divino—, personificado aquí en las brujas, que se burla del hombre refinadamente y deja en ridículo sus pequeñeces y pasiones. Es quizá un eco del viejo sentir estoico, que veía al hombre solo ante una naturaleza extraña y aun hostil. Pero *Macbeth,* por famoso y por nítidamente evidente, hace superfluo todo lo que se diga a su propósito.

Más complicada, en cambio, es la tragedia *Antonio y Cleopatra:* con la misma soberana indiferencia con que nos presentó la pasión política en *Julio César,* ahora Shakespeare vuelve a Plutarco para tomar de él un panorama más grandioso de fuerzas y pasiones, aunque no menos trágicamente sin sentido, en el contraste de la política mundial con la ciega terquedad de la lujuria. La pasión amorosa deja entrar un revestimiento de galas de estilo, y de imágenes maravillosas:

… For his bounty,
there was no winter in't: an autumn'twas
that grew the more by reaping: his delights
were dolphin-like; they show'd his back above

the element they lived in: in his livery
walk'd crowns and crownets: realms and islands were
as plates dropp'd from his pocket.

[«Para su generosidad, — no había invierno: era un otoño — que aumentaba al cosecharlo: sus placeres — eran como de delfín: mostraban su espalda por sobre — el elemento en que vivían: en su librea — marchaban coronas reales y ducales: reinos e islas eran — como monedas caídas de su bolsillo.»] Se puede observar aquí, desde un punto de vista estructural, que Shakespeare ha sabido tomar la libertad de construcción de los dramas de «crónica histórica» —no necesitados de verdadero nudo argumental por disponerse del previo conocimiento y del previo interés por parte del público transportándola a otros ambientes históricos, y con ello inaugurando una nueva forma de tragedia «abierta» que ya no cae con la rapidez vertical observada en algunos casos anteriores, sino que discurre en meandros tranquilos y variados—. Extremando la libertad de movimientos de los dramas «de reyes», llega a haber escenas de cuatro versos solamente, que van dispersando la acción por un ancho panorama de espacio (aunque desdeñando todo exotismo, como se ve en la burlesca descripción del cocodrilo —acto II, esc. VII—). La arquitectura de la obra, así, nos produce una viva sensación de modernidad, haciéndonos pensar en el teatro norteamericano reciente, más que en los dramaturgos ingleses posteriores —Dryden, Bernard Shaw— que volvieron a escenificar el mismo tema. Pero la mayor sugestión —y acaso también cierta desazón y desconcierto — de *Antonio y Cleopatra* radican en la sublime neutralidad de Shakespeare que, como poeta supremo, va dando la misma voz viva a todas tas fuerzas y pasiones, incluso a las que no deben o no pueden prevalecer.

En cuanto a *Coriolano,* es preciso hacer enérgico hincapié sobre su pertenencia a la minoría mejor granada de las producciones shakespearianas: no es, ciertamente, de las más famosas y po-

pulares, ni tiene especial poder lírico, careciendo de trozos que se citen habitualmente y de frases felices que se hayan hecho proverbiales; por otra parte, su protagonista no es ejemplar ni monstruoso, ni de especial enigmaticidad ni de mucha fama histórica. Y sin embargo, se trata de uno de los máximos aciertos de construcción escénica en la obra de Shakespeare. El argumento —que no se puede dar tan por conocido como en casos anteriores— hace la obra antipática y nada «plausible»: la traición del victorioso Coriolano a Roma, cuando no logra el nombramiento de Cónsul por causa de su altivez (terminando luego apuñalado por los mismos enemigos de Roma a cuyo campo se ha pasado), no queda tampoco compensada por el aparente patriotismo de su madre. Pues lo que ella desea no es la justicia y el bien común, sino la fama de su hijo y su elevación al poder en la ciudad, aunque sea maquiavélicamente *(it was no better than picture like to hang by the wall,* «que no era mejor que si fuera una pintura, quedarse pegado a la pared»), llegando incluso a recomendarle la adulación a la plebe

> *… with such words that are but rooted in*
> *your tongue, though but bastards and syllables*
> *of no allowance to your bosom's truth.*

[«… con tales palabras que no estén arraigadas más que — en tu lengua, aunque sólo bastardas y sílabas — sin acceso a la verdad de tu pecho.»] Y cuando Coriolano accede a los consejos matemos lo hace con tal orgulloso desprecio por el pueblo y por sí mismo, que se prevé el fracaso:

> *Chide me no more. I'll mountebank their loves,*
> *cog their hearts from them, and come home beloved*
> *of all the trades in Rome…*

[«No me regañes más. Charlatanearé por sus amores, — les sacaré con trampas sus corazones, y volveré a casa, amado — de todos los comercios de Roma…»] Entre las tres piezas esenciales

de la obra está, además de Coriolano, y su madre, el pueblo. Pueblo, y no plebe, decimos, puesto que, a pesar de marcar esta tragedia un punto extremo de orgullo antidemocrático, el trasfondo popular está tratado con sobria dignidad —y con mayor acierto, en su «psicología de masa» que en el mismísimo *Julio César*—: no hay aquí el submundo de graciosos y de bribones habladores, y, cuando Menenio cuenta a la plebe en su Aventino la fábula del vientre y las manos, hay algún ciudadano que sabe comentar con lenguaje altivo: *the cormorant belly… the sink o'the body…* [«el vientre-buitre… el vertedero del cuerpo»]. Una vez más, la imparcialidad propia del poeta restablece el íntimo equilibrio desapasionado que hace arte de su tema: por el otro lado, en contraste, el carácter de Coriolano va haciéndose más mezquino hasta terminar en un terco ruin, que justamente muere a manos de quienes sirve con su deserción. Coriolano, en suma, no puede excitar nuestra simpatía ni nuestro sentido de lo sublime, pero sí nuestra admiración «técnica» por el puro valor de organización y contrapeso en la marcha interna de la tragedia.

Disminuida al lado de tan grandes vecinos, pero acreedora a mayor atención de la que suele obtener, *Timón de Atenas (Timon of Athens)* completa la época de las «grandes tragedias». Hay en ella un curioso sabor de recaída arcaizante hacia las viejas *moralities* y las primeras escenas —la prodigalidad de Timón de Atenas, rodeado de gorrones como los llamados, con mayúscula, Poeta, Pintor, Joyero, Mercader, etc., y de todos los demás nobles, hábiles en la socaliña— adolecen de cierta convencionalidad: quizá Shakespeare tiene prisa de pasarlas y llegar al momento en que Timón, arruinado, vive en el bosque corno un Lear en tono menor. La obra, en conjunto, quiere ser la tragedia de lo económico, como pasión universal, pero Shakespeare no logra animarla con su habitual acierto —por otra parte, la obra es un poco corta y tiene algo de boceto inconcluso—: y si interesan los monólogos e invectivas de Timón, que come raíces en medio de las pepi-

tas de oro que ha encontrado cavando, es porque siempre interesan estas situaciones de semilocura shakespeariana, en que los personajes dejan atrás la causa de su exaltación para organizar un mundo anímico independiente.

Y con esto entramos en la época final, desde 1608 hasta su «jubilación» en 1613 —o 1611, si prescindimos de *Enrique VIII* —, que comprende principalmente tres obras, *Cynibeline, The Winter's Tale* y *The Tempest* (pues *Pericles, Prince ofTyre,* es sólo parcialmente suya, y *King Henry VIII,* escrita en colaboración con Fletcher, tiene algo de autoimitación y de *postscriptum* al lado de sus primitivos dramas de historia nacional). Esta época final tiene un sorprendente carácter de simbolismo —en un amplio sentido irreductible a meras significaciones conceptuales—, pero con evidente alusión a una profunda y definitiva armonía de la vida, incluso no sólo moral, sino religiosa. Prescindiendo de *Enrique VIII* encontramos, de modo más o menos central, el tema del «hijo perdido y recobrado», o mejor dicho, la hija, en tres de estas obras, con nombre evidentemente simbólico, Marina en *Pericles,* Perdita en *Cuento de invierno (Winter's Tale) y* Miranda en *La tempestad*. Este motivo tiene a su servicio siempre los elementos de la tempestad, el nacimiento y la muerte

… did you not name a tempest,
a birth and death?

(*Pericles,* última escena).

En general, esta fase es el momento de la aceptación serena de la vida, y del reconocimiento de su posible sentido en el equilibrio de las fuerzas morales son todos ellos dramas de «reconciliación» y «hallazgo», dejando atrás la inolvidable crisis de soledad y angustia de *Rey Lear. Pericles* tiene algo de borrador confuso de esta nueva manera: su construcción peca de poco unitaria, pues el episodio inicial del descubrimiento de los amores incestuosos de Antíoco queda sin conexión auténtica con el tema novelesco-

bizantino que interesa el centro de la obra: Shakespeare recuerda explícitamente que se trata de una leyenda favorita de la Edad Media (también presente en nuestro «mester de clerecía» con el *Libro de Apolonio)* utilizando para ello a modo de prólogo la figura del viejo poeta medieval Gower. Asistimos aquí al reajuste del lenguaje shakespeariano para su nueva época, con un nuevo énfasis al manejar la imaginería y con una fluidez hasta ahora no usada:

I am great with woe and shall deliver weeping

[«Estoy preñado de dolor y pariré en llanto»]. Tampoco *Cimbelino* alcanza una madurez lograda en el estilo final shakespeariano, quizá porque éste representa una íntima renuncia a sí mismo, de alto valor ascético en cuanto acomodo humilde a la realidad, pero difícilmente expresable en frutos literarios comparables a los previamente obtenidos desde la altiva peculiaridad insobornable del espíritu del poeta. *Cimbelino* tiene algo de alusión a muchas obras y momentos anteriores de Shakespeare, al mismo tiempo que su tranquilidad de carácter se aviene —una vez más — con la atmósfera vigente en la escena inglesa del momento: se había empezado a exaltar la vida humilde —como dijimos al referimos a *Las alegres comadres*— y ahora, con Beaumont y Fletcher, se completa ese sentido consolador del teatro con tramas novelescas de final feliz y de intriga nunca demasiado conturbadora. El argumento es muy complicado, como resultado de lo dicho, y un tanto superficial. Incidentalmente, digamos que la reconciliación de Shakespeare con la vida no representa un conformismo social: hay una distancia, observable también en la mejor literatura continental de esos años, como es el *Quijote* y todo el barroquismo conceptista español, respecto a la mentira de cuanto es organización colectiva, encamada sobre todo en la corte. En versos como

... not a courtier,
although they wear their faces to be bent

of the king's looks, hath a heart that is not
glad at the thing they scowl at.

[«… ni un cortesano, — aunque se visten las caras para que se inclinen — a las miradas del rey, deja de tener un corazón — que se alegre ante lo que le hace fruncir el ceño»]. Si acepta la vida, es para vivirla en la soledad rústica y desengañada que predica la *Epístola moral a Fabio, y* que para Shakespeare será el aislamiento de su pueblo natal, a donde se retiraría pronto, para no escribir más, a los cincuenta años de edad.

Por eso se explica que la endecha fúnebre ante el presunto cadáver de la calumniada Imogen, después de comenzar en un sentido cósmico

Fear no more the heat o'the sun,
nor the furious winter's rages;
thou thy worldly task hast done,
home art gone, and ta'en thy wages…

[«No temas más el calor del sol — ni las cóleras del furioso invierno; — has cumplido tu tarea mundana, — te has ido a casa, has recibido tu jornal»], se vuelve social, sin verdadera necesidad dramática: *Fear no more the frown o'the great, — thou art past the tyrant's stroke* [«No temas más el ceño de los grandes, — estás más allá del golpe del tirano…»]. Técnicamente, la nueva manera alcanza su madurez de forma y expresión con *Cuento de invierno (The Winter's Tale).* El mismo título nos previene de una íntima falta de voluntad dramática en esta obra, que más bien es leyenda o *ballet:* por eso se manejan con tal ligereza los reinos lejanos, los hijos perdidos, los reconocimientos. Sobre todo, en la escena culminante, ante la fingida estatua de la reina que se cree muerta por el dolor de la calumnia, notamos que se nos invita a entrar en un convencionalismo plenamente decorativo y musical, visible sobre todo en el uso del personaje «Tiempo», el «coro», punto de referencia lírica a través de la obra, y en la figura de Autoly-

cus, el buhonero cantor, que siembra sus melodías a través de la trama, como para impedir que la tomemos en serio.

La enigmática *Tempestad* cierra la obra de Shakespeare con plena conciencia y designio de servir de «broche de oro»: es revelador saber que se utilizó —sin duda, respondiendo al deseo de su autor al escribirla— como prólogo a todas las demás obras en la edición llamada «Folio», pues quiere ser su clave o, mejor, su emblema; lo que en la edad barroca estaba de moda con el nombre de «empresa» —así, en nuestro Saavedra Fajardo—, es decir, la viñeta de grabado y lema que sirve de motivo a variar en el desarrollo de una obra. Pero, siendo obra de poeta, no cabe dar la «solución» de *La Tempestad,* como si fuera un jeroglífico, y todo lo que digamos o se pueda decir en un sentido interpretativo, por útil y plausible que resulte, tiene algo de íntima falsificación, al transponerse a terreno de conceptos o significados genéricos morales. En general, Shakespeare se sitúa en la cuestión de la naturaleza original del hombre —respondiendo quizá a la preocupación de Montaigne—, como lo subraya el poner en una isla desierta al padre y la hija ideales, Próspero y Miranda. Próspero tiene que lograr que lo que Miranda admira como *brave new world,* como «mundo feliz», por brillar ante su ignorancia, sea luego aceptado en su valor concreto y real, perdido el primer brillo de fantasmagoría, y que luego, su amado Ferdinand no sea amado como el único hombre sino como hombre en medio del mundo. La realidad vale por ordenarse en tomo a un centro moral —e incluso religioso, aunque en un sentido vagamente deísta, cuando se invoca a los «dioses» sobre la felicidad de los enamorados—, pero ese centro moral no se encuentra sino superando nuestra maldad, haciéndonos sobrehumanos con el arrepentimiento:

… nothing but heart's sorrow
and a clear life ensuing.

[«… nada sino dolor de corazón — y después una vida clara»]. El monstruo Calibán ejemplifica los desvíos de la libertad no sometida por sí misma a un sentido moral. En cuanto a Ariel, es la posibilidad misma de este drama, su *metteur en scène,* por decirlo así, que señala las condiciones del juego mágico, contrastadas con un curioso atenimiento a las «tres reglas»; después, el naufragio y la tempestad serán símbolos de lo trágico —no olvidemos la lluvia tempestuosa en el centro de *Rey Lear*— a través de lo cual se puede pasar a una armonía final, ya sin ilusiones engañosas, pero sin abandono al terror existencial: atrás quedan los marineros, en la isla desierta, como representantes del vulgo moral que no supera en un «clímax» doloroso su medianía de pequeñas bajezas. El epílogo de Próspero tiene algo de despedida de Shakespeare de su oficio:

Now my charms are all o 'erthrown,
and what strength I have's mine own…

[«Ahora mis encantamientos quedan abandonados — y la fuerza que tengo es mía propia…»] Retirado a su pueblo, después de unos años de tranquilidad, en 1616, es decir, a sus cincuenta y dos años, murió (hay quien dice que de resultas de una alegre borrachera con su amigo y antiguo rival Ben Jonson, aunque otros dicen que fue por una indigestión de judías en la boda de su hija). También algún biógrafo sugiere que murió «papista», pero no nos interesa rondar la legítima reserva de su vida privada: nos interesa el Shakespeare poeta, exclusivamente. Poeta, hemos visto, no en un sentido personalista e íntimo, pero tampoco entregado sin reservas a la construcción del artefacto escénico: constructor de una obra que, dejando transparentar su soberano distanciamiento, se abre a una perspectiva insondable de infinito, más allá de lo humano mismo.

Lope de Vega

Teatro español, entre el Renacimiento y Lope

Desde la base renacentista del teatro español —Gil Vicente, Encina y Torres Naharro— hasta su maduración, por obra de Lope y sus contemporáneos, la escena española realiza un lento tanteo, introduciendo tímidamente algunas de las formas que luego cobrarán pleno valor creativo y alguna otra que no será aprovechada. Pues hay un elemento que podía haber tenido gran valor, y que el teatro lopesco desperdicia lamentablemente: la prosa, usada sólo en los «entremeses» —Rueda, Cervantes— en el teatro «fino» del siglo XVIII en su tránsito al XIX —Moratín—, y poco más en el XIX y XX, hasta que en *La casa de Bernarda Alba* se llega, con más de trescientos años de retraso, al descubrimiento de un teatro en prosa que tenga absoluto valor poético y dramático a la vez. Cuando leemos los diez rapidísimos entremeses de Lope de Rueda (m. 1565), ante aquel asombroso modo de dialogar, que parece preludiar las escenas en prosa de un Shakespeare español, hemos de lamentar que este lenguaje quedara sólo en manos de quienes no eran «profesionales» y hacían sólo las piececillas al margen del «plato fuerte» en el espectáculo. Lope de Rueda lleva de la mano a los entremeses de Cervantes, pero éstos no tienen nada que ver con Lope ni con los grandes dramaturgos, entregados a la encorsetada magnilocuencia de las redondillas. La gracia de Rueda, que sostiene la escena sólo en el puro placer de hacer hablar a los personajes, nos hace presentir que se trata de un andaluz precisamente: más de una vez sentiremos

luego nostalgia de esta espontaneidad hablada, en medio del jardín de rimas que ordena y cuadricula luego la escena española: *¡Hola, Cebadón, sal acá! — Señor, ¡ah señor! ¿Llama vuesa merced? — Sí, señor, yo llamo. —Luego vi que me llamaba. — ¿En qué vio que le llamaba? — ¿Diz en qué? En nombrarme por mi nombre. — Ora, ven acá, ¿conosces…? — Sí, señor, ya conuezco. — ¿Qué conosces? — Esotro… el… aqueste… el que dijo vuesa merced. — ¿Qué dije?— Ya no se macuerda. —Dejémonos de burlas…* El sentido de la payasada nos hace pensar más en los *clowns* elisabetianos —sin tanta sofisticación verbal— que en los «graciosos» inmediatos: … *Pero más vale que te asombre a ti que no que asombres tú a otros colgado del pescuezo, como podenco en barbacana. — Y más yo, que en apretándome la nuez un poco, no puedo resollar.*

Además de sus diez «pasos» (recordemos, entre ellos, el famoso de *Las aceitunas, Cornudo y contento, La tierra de Jauja…),* Rueda escribió, al lado de alguna otra producción suelta menos importante, cuatro comedias, italianizantes en su estructura general, pero especialmente logradas en los trozos y tipos en que adoptan el tono de los «pasos». Lope de Rueda era sevillano y batihoja: profesión muy compadecida en Sevilla porque obliga a guardar silencio mientras se martilla el «pan» de oro, que por su levedad volaría por el aire al menor aliento. Se comprende que, para compensarse, Rueda pusiera en sus «pasos» la gracia y rapidez de la conversación que no podía tener en el taller.

Sin embargo, el acierto de sus «pasos» no debe hacemos olvidar el interés de sus comedias largas —*Eufemia, Medora* y *Armelina*—: aunque haya en ellas cierta yuxtaposición de plano cómico y plano dramático, constituyen un teatro sobrio y poderoso, comparable a las más interesantes piezas del teatro inmediatamente anterior a Shakespeare.

Pero el verdadero germen del teatro futuro, para bien y para mal, estaba en lo que nos conserva el *Códice de Autos Viejos,* donde se ve esbozarse lo que está a punto de ser la escena hispana:

digamos, como síntoma estadístico, que de las noventa y seis piezas de este cuaderno —casi todas anónimas— hay sólo tres en prosa. Casi todas ellas tienen tema religioso, anunciando claramente el «teatro bíblico» y el propio «auto sacramental».

Por ese camino va el teatro de Juan de Timoneda, a cuya obra en prosa aludíamos en ocasión anterior con piezas religiosas, como *La quinta angustia,* sobre la Crucifixión y descendimiento —siempre en octosílabos con buena rima y estrofa—. Hay otro camino que se pierde —y por ello no sentimos ningún dolor— y es el de la tragedia al modo clásico, incluso respetando las tres unidades seudoaristotélicas. Si nos ha quedado el nombre de *Isabela, Filis y Alejandro,* de Lupercio Leonardo de Argensola, es porque, discutiendo con el canónigo, Cervantes las alaba, en sorprendente homenaje a la estética clasicista académica de la época. Tampoco Cristóbal de Virués logra animar ni popularizar el género, ni aun prodigando las muertes *(Elisa, Dido,* etc.).

El «estado de cosas» del teatro español lo presenta Juan de la Cueva (1543-1610), quien, además de probar la tragedia neoclásica (su *Virginia* influye en la de Alfieri), establece lo que es desde ese momento el «teatro nacional». En curioso paralelismo con el teatro elisabetiano inglés (**véase pág. 606**), los dramas históricos son los que crean el molde para todos, incluso sentimentales y religiosos, al confluir en su cauce la tradición de los «autos». El caso de Juan de la Cueva es sorprendente, porque ninguna de sus obras conserva interés propio, ni aun *El Infamador,* de motivo donjuanesco, y sin embargo él deja substancialmente terminado el marco en que se mueve todo el gran teatro del «Siglo de Oro», tanto en versos como en tono y «carpintería» escénica.

Lope de Vega: el poeta y el dramaturgo

Llegados ante la ingente y desparramada obra de Lope de Vega (1562-1635), nos resulta difícil trazar la frontera entre sus valores meramente nacionales y técnicos y su núcleo de valor univer-

sal —pues no estamos escribiendo una «historia de la literatura española»—: hay un contraste problemático entre la desmesura cuantitativa de la producción de Lope —sobre todo, en el teatro — y su puñado de aciertos definitivos y absolutos. La cantidad, en arte, nunca llega a influir en la calidad, si no es negativamente. ¿En qué sentido y en qué obras entra Lope de lleno en la literatura universal? Durante buena parte de su vida, el mismo Lope hubiera contestado a esta pregunta presentando sobre todo sus poemas, especialmente los largos y de tema «noble»; sólo al final se convenció de que tenía razón la gente (ese «vulgo» con quien tan ingrato e injusto se había mostrado), y que ios mejores logros de su pluma —no ante los dómines de la Academia Matritense y similares, sino ante el prójimo y la posteridad en general— estaban entre la enorme suma de pliegos que, aprisa y corriendo, había compuesto para los «corrales» teatrales. Pero la conciencia que tiene un autor de su posición y sus posibilidades respecto a la literatura suele estar siempre desenfocada, y a veces no existe: hemos de planteamos, pues, por nuestra cuenta la pregunta: de hecho ¿cómo era escritor Lope? Con esto no queremos hacer pensar en su «biografía literaria»: ya sabemos —incluso nos lo suelen recordar demasiado— que Lope pasó la vida simultaneando la «ocupación continua y virtuosa» —como se le burló Cervantes— de los amores y amoríos, con la veloz redacción de comedias —«a cinco pliegos» cada día de su vida, según su propio cálculo—, de vez en cuando alternadas con pomposos poemas en que creía poner lo verdaderamente importante de su capacidad, y con rápidos poemas menores, que tanto superan a aquéllos en gracia y calidad.

Sin hacer caso, pues, a las opiniones de Lope sobre los diferentes aspectos de su propia producción, y sin detenemos a catalogar sus numerosas amadas y sus hijos, naturales y legítimos, ni sus viajes, ni sus vicisitudes religiosas (ordenación sacerdotal, etc.), debemos considerar sus obras por sí solas y una a una, aisla-

das del prestigio nacional de su firma, como único modo de hacerlas entrar en liza ideal con las producciones análogas de otros autores de su época y mundo. Ante todo, es preciso ver cuál es la relación entre su poesía dramática y no-dramática. En general, no parece Lope un poeta que, centrado en una posición lírica, intimista, se aviene a escribir para la escena en una suerte de gran transacción: es evidente que el teatro de Lope está hecho sin reservas mentales, al menos de ese carácter, y su sentido peca de cualquier cosa antes que de poco escénico. En todo caso, se le podría reprochar lo contrario: el que su verso dramático esté demasiado volcado al funcionalismo de la representación, sin dejar detrás de sí esa zona de reserva y profundidad —tan característica, en cambio, de Shakespeare (**véase especialmente pág. 614 y sig.**). Góngora lo supo ver agudamente cuando escribió: *Los versos de Lope de Vega, en sacándolos del teatro, son como los buñuelos, que, enfriándose, no vuelven a tomar la sazón que antes, aunque los vuelvan a la sartén*.

Puede atribuirse esto al simple hecho de la velocidad con que escribía: sospechamos que hay una razón más decisiva y general, porque todos los demás dramaturgos y contemporáneos de Lope, sean fecundos o no, tienen también un lenguaje y un verso de análoga entrega a lo escénico, y por tanto, de cierto «aplanamiento» expresivo, que no permite a ninguno de ellos —ni aun a Calderón, el más profundo— ser poetas sin más. Por el contrario, entre todos ellos es Lope el que mejor puede figurar en la historia de la poesía, con sus versos extrateatrales, aun en la hipótesis de no contar con su obra escénica.

Con ello, ya estamos señalando un fenómeno recíproco, en el terreno de la poesía: así como su verso dramático no era demasiado lírico, su verso lírico —y épico, y de los poemas «solemnes»— no era por su parte nada dramático. Pero sí adolecen de otras cosas, aquéllos como éstos. Nadie discute que Lope esté con pleno derecho entre los grandes poetas españoles del Siglo

de Oro: pero lo sorprendente es que quede con tan poca obra, si se aplica a su despilfarro un metro impersonal que no tenga para él un criterio de mayor abundancia en la admisión antológica que con otros autores, por proporción a la cantidad total de obra escrita. Por ejemplo, Lope de Vega ha escrito —como se dirá en seguida— algunos de los mejores sonetos de la literatura española, pero la inmensa mayoría de lo que él escribió no conserva para nosotros otro interés que el de la firma, el saber que era de Lope.

En una primera ojeada rápida, encontramos que los poemas grandes de Lope no suelen ser leídos por nadie que no esté obligado a ello: las epístolas tienen fragmentos felices, pero fatigan mortalmente, y solamente *La Gatomaquia* puede ser leída —al menos, varias páginas seguidas— por razones libres. En la poesía breve —ya se señalará un poco más despacio—, las zonas de mayor fortuna son las canciones o composiciones breves de corte popular-tradicional, y los sonetos. Cuantitativamente, pues, una selección en frío haría a Lope casi tan manejable como Fray Luis de León. Pero ese puñado ideal de «los poemas mejores» de Lope no quedaría desgajado e independiente de los poemas menos buenos —como, en cambio, sí podría ocurrir en el propio Fray Luis si separamos su mitad de composiciones felices de las infelices—: en su misma entraña llevan el carácter de ser producciones de un poeta abundante, desbordado, presuroso: unas veces, para bien, por lo rápido, transparente y humano de su tono; otras, para mal, por lo poco logrado de alguna parte por el descuido o por la entrega a la tentación del chiste y la ingeniosidad. Sólo un poeta tan veloz y fácil como Lope puede lograr la maravilla del soneto *¿Qué tengo yo…?,* pero esa misma rauda facilidad le impide a veces otras calidades y otros valores de la poesía.

Así pues, en el plano de la literatura universal, Lope de Vega, paradójicamente, entrega un brevísimo puñado de aciertos, luminosos e indiscutibles como la vida misma, sacándolos de un

fárrago de desesperante medianía. Lo que queda para siempre de Lope, queda, por tanto, desnudo e inerme, porque su inacabable contexto antes lo ensombrece que lo asiste. Lope de Vega, en rigor, fue gran escritor en momentos de olvido y arrebato, en medio del chorro de los versos cotidianos, llevados casi siempre por la inercia profesional o el ingenuo deseo de deslumbramiento. Pues Lope de Vega aparece como el más infantil e incauto de los escritores de su ambiente: por incurrir siempre en «no querer ser menos» que los cultos y los académicos, y por dejarse llevar de su propio prestigio —Don Juan de la multitud como de las mujeres— hasta quedar esclavo de su fama, ligado al trabajo como a la peor de sus amantes. Seguramente Lope pudo sospechar menos que nadie cuáles serían los que, año tras año, van quedando filtrados como sus aciertos definitivos: acaso, no hubo un solo instante en su vida en que entreviera que, más allá de sus intenciones inmediatas al hacer versos (como dice la letrilla gongorina),

otro instrumento es quien tira
de los sentidos mejores.

Con la autoridad que le da el haber sido en su juventud fundador de los «Amigos de Lope de Vega», Azorín ha escrito en su vejez estas graves palabras sobre la «despreocupación» de Lope, contrastándole con Cervantes: *Lope escribía atropelladamente; si se examina técnicamente una obra suya… se ve en seguida la trapacería. No creo que limitándose Lope a unas pocas obras, escritas con cuidado, hubiera podido escribir algo importante. Se tiene o no se tiene el instinto de escribir: se nace o no se nace con el amor al arte. Y yo creo que… Lope no estimaba el arte.* Sin estimar el arte, escribía varias docenas —o centenares— de versos diarios, para mantener encendida la hoguera de su nombre, en medio de los hombres de España: algunos días, casi sin que él lo supiera, entre esos versos hubo unos pocos privilegiados, asistidos por una gracia olvidada de la obsesión de su fama, y que Lope dejó como un trozo, sorprendido en la inconsciencia, del vivir humano, puesto en las palabras más di-

rectas, impersonales e imprescindibles. Para nosotros, pues, en la hora de la lectura y la fruición valorativa, la tentación es la misma que para él: la tentación del nombre, la seducción por la fama —ya se ha dicho que la fama es la mayor arma de los donjuanes—, y el caer bajo la perturbación de ese gran «castigador» que llega a persuadir hipnóticamente de que lo que hace es bueno por ser suyo, por simple virtud de la firma. «Es de Lope», fue en su tiempo el elogio proverbial para ponderar cualquier cosa. Y Lope queda siempre en su gesto de entregado para conquistar, de rendido para rendir:

Es adagio provincial
que todas las cosas son
de Lope: extraño caudal;
mas por la misma razón
vuestras, con aplauso igual:
que yo siempre vuestro fui.

Pero iniciemos un breve recorrido general de la obra de Lope, empezando por la poesía no dramática, y dentro de ésta, por la de tono mayor y grandes dimensiones. Como ya previnimos, es la menos afortunada: en la *Dragontea* (1598) (así llamada por el nombre de Drake), *La hermosura de Angélica* (1602) y *La Jerusalén conquistada* (1609), Lope quiere superar en su propio terreno a la épica italiana —especialmente Tasso—, dilatándose incansablemente en largos cantos de octavas reales, sin que hoy se nos presenten estos poemas con valor mayor de la curiosidad, fragmentariamente abordable, pero no leídos en su conjunto.

Es diverso el caso de *El Isidro* (1599), biografía del Santo en ocasión de ser proclamado patrono de Madrid: se trata de una atrevida hibridación entre formas populares —quintilla— y esquema general renacentista. Abundan los trozos sabrosos de visión directa y exaltación espiritual de la realidad, pero están constantemente arruinados por el contraste con la pedantería

clasicista y mitológica. En rigor, el mayor mérito de *El Isidro* es el de presentar materiales que tienen mejor fortuna en la comedia sobre la vida de San Isidro, y, sobre todo, en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. En posición más peculiar queda el largo poema *Corona trágica* (1627), sobre la muerte de María Estuardo y las luchas religiosas británicas: el esquema de poema renacentista se aplica a la esforzada versificación del tema según lo daba una obra en latín de la época, de carácter polémico.

Puede formarse otro grupo de poemas, con los que, dentro de la misma forma italiana, tienen una intención de crónica o descripción: en primer lugar las *Fiestas de Denia,* a las antebodas reales, poema superado, sin embargo, por su apéndice, en forma de romance, a las bodas mismas, en Valencia, con incrustación de cancioncillas populares glosadas con gracia, en versos como

de azahar le dio un ramillete,
que era en Valencia y abril

para glosar la famosa *Arrojóme las naranjuelas*. En las *Fiestas de Denia* tenemos repetidas ocasiones de observar la habitual inestabilidad del estilo lopesco cuando quiere seguir una forma «noble» y tiene por delante una realidad que mueve su ingeniosidad popular; de vez en cuando, el momento que debería ser más ceremonioso se resuelve en pura broma:

ya se halla un hombre que a Madrid promete
llevar moros de Argel de siete en siete.

Y casi es lo mejor que puede pasar: *La mañana de San Juan en Madrid* (1624), con su centenar de octavas, nos decepciona porque en vez de la estampa viva que esperamos, se queda en floreos elocuentes, de profusa ilustración mitológica, raramente tocados de gracia. Y la *Descripción de la Tapada* no es lo que imaginaríamos por el título, sino una prolija disquisición botánica, sobre la finca *La Tapada* del Duque de Braganza, cuya intención cortesana culmina en la incrustación de octavas en latín, italiano y portugués.

Hay un momento en que Lope capta agudamente la nueva moda de la fábula mitológica, única forma en que el poema largo italianizante llega a tener, en contados éxitos de los poetas barrocos, verdadera ciudadanía española. No queriendo ser menos que los Góngoras, etc., Lope se lanza también a esta clase de composición, incluso pretendiendo superar en culteranismo a los culteranos, en su pueril manía de ser el primero en todo. El gongorismo aparece en Lope también en composiciones de otro tipo: así, en la égloga garcilasiana, escrita para una fiesta de corte, *La selva sin amor:*

¿Y aquí gastas, Amor, por burla y juego
en campos de cristal flechas de fuego?

En los poemas mitológicos lopescos, el culteranismo va creciendo gradualmente a través de *La Filomena, La Andrómeda* y *La Circe:* al principio es hipérbole y contraposición

Desconociera en su divina cara,
opuesta al sol, su resplandor la nieve,
que, porque alguna parte la quitara,
a ser rubio el cabello no se atreve;

en *La Circe* quiere ser también oscuridad, pero sin advertir que en Góngora la exageración y la tiniebla eran sólo meros instrumentos para hacer la atmósfera de sus imaginaciones. De 1624, como *La Circe,* es el poemita mitológico heráldico-cortesano *La rosa blanca,* donde la máscara de gravedad culta se desploma cuando una vez Lope se olvida de hablar en falsete ceremonial, y le sale su voz popular:

Viendo Venus que el niño no crecía, etc.

En medio de estos aburridos poemas, destaca como un claro oasis *La Gatomaquia* (1634), la famosa parodia clásico-renacentista, con gatos por héroes, que sería el mejor poema español de esta especie humorística si no existiera el *Orlando* de Quevedo. Es cierto que Lope se ha dejado llevar aquí, como siempre, de su in-

fatigabilidad, y preferiríamos que la broma fuese más corta para que tuviese más intensidad y unidad de tono: pero esto no impide la gracia de este poema —beneficiado, entre otras cosas, de haber adoptado la libre forma de la «silva»—, donde Lope utiliza algún hábil recurso, como el *leitmotiv* de los pareados, finales de estancia, rimando con la palabra «cola», como para dar la clave maliciosa de la sentimentalidad gatuna; por ejemplo:

y por temor de alguna carambola
tapó las indecencias con la cola.

Incluso asoma un atrevimiento lingüístico que Quevedo lleva mucho más lejos: la creación de palabras, estirando las posibilidades de la lengua española en un sentido que, por desgracia, no ha prevalecido y hemos de envidiar en la sintaxis inglesa:

Pues sin gabán, abrigo ni sombrero
Febo oriental le mirará primero
que él deje de obligar con tristes quejas
las de sus gatarrígidas orejas
por más que el cielo llueva
mariposas de plata cuando nieva.

El poema «grande» italiano se brindaba también al uso didáctico y discursivo, y Lope era incapaz de desdeñar este uso, menos que ningún otro. Ya mencionaremos el *Arte nuevo de hacer comedias* al referirnos a su teatro: ahora, dejando en simple mención sus silvas *isagoge a los reales estudios de la Compañía de Jesús* (1629), hemos de recordar su *Laurel de Apolo* (1630). El *Laurel de Apolo* quiso ser el autohomenaje de Lope de Vega en su monarquía literaria: el mapamundi de las letras hispanas, ordenado «a mayor gloria» de Lope, a través de un decorado bucólico-ceremonial. De hecho, nadie recorre espontáneamente los siete mil versos de este poema, que suele ser abordado para entresacar alguna cita de homenaje a algún poeta. Pues el *Laurel de Apolo* fue, entre otras cosas, el *Who's Who* de la poesía española de su momento, hasta

el punto de que hay nombres que ningún erudito sabe a qué obras pueden corresponder (aunque también falte, por ejemplo, San Juan de la Cruz). Pero la caracterización de los poetas suele ser convencional y fríamente elogiosa, y en casi todos los casos podríamos cambiarles los nombres sin que se advirtiera la sustitución. Es famoso el caso de Cervantes —cuyo tardío éxito, con el *Quijote,* fue uno de los mayores disgustos que Lope se llevó en su vida—, que aquí aparece traidoramente alabado por sus versos «dulces, sonoros, y elegantes», en contra de lo que el propio Cervantes reconocía *(por parecer que tengo de poeta — la gracia que no quiso darme el cielo),* y con significativo silencio sobre el *Quijote,* que fue imborrablemente injuriado en la célebre frase lopesca sobre la abundancia de poetas *(…ninguno tan necio que alabe a don Quijote),* a no ser que, como se ha sugerido, «don Quijote» fuera el apodo de algún poeta.

Pero vengamos ya a la poesía de carácter predominantemente lírico. Dejaremos a un lado la cuestión de su diversa forma editorial —unas poesías aparecen intercaladas en obras en prosa o en dramas, otras se publicaron a la sombra de poemas más largos, y, por fin, otras se publicaron constituyendo colecciones propias —, lo cual, realizado por el mismo autor, no es lo normal en la lírica española, hasta Bécquer inclusive, y esto explica que, en el caso de las *Rimas divinas y humanas* (1634), Lope las firmara con el seudónimo, universalmente sabido por los demás, de «Licenciado Tomé de Burguillos», que había utilizado en las justas poéticas de San Isidro: parece que Lope quiere quitar importancia al hecho de que un poeta haga imprimir un libro de poesías sueltas, sobre todo cuando no tenía la justificación de un carácter exclusivamente edificante, como en las *Rimas sacras* (1614). En general, como ya se previno, la probabilidad del logro lírico está aquí en proporción a la brevedad del poema. Así las églogas *Amarilis* (1632) y *Filis* (1635) interesan sólo por algún momentáneo acierto aislado, como también la «égloga piscatoria» que cierra *La Ve-*

ga del Parnaso, donde también hay otra llamada égloga, *A Claudio,* que en realidad es epístola, y que viene a ser una autobiografía literaria, con lista de sus poemas mayores y consideraciones técnicas y de estilo. Alguna elegía tiene Lope, como la dedicada a la muerte de su hijito predilecto, Carlos Félix, pero casi toda ella queda empañada por un grave tono elocuente e impersonal: para buscar una imagen de auténtico lirismo de la vida familiar de Lope —en efímeros años madrileños en que «sentó la cabeza» como padre de familia—, es mejor leer algún privilegiado fragmento de la epístola al doctor Matías de Porras,

... cuando amorosa amaneció a mi lado
la honesta cara de mi dulce esposa,
sin tener de la puerta algún cuidado;
cuando Carlillos, de azucena y rosa
vestido el rostro, el alma me traía,
contando por donaire alguna cosa.
Con este sol y aurora me vestía;
retozaba el muchacho, como en prado
cordero tierno al prólogo del día.
Cualquiera desatino mal formado
de aquella media lengua era sentencia,
y el niño a besos de los dos traslado.

Este ejemplo demuestra que las epístolas de Lope, si sabemos dar breves e implacables cortes entre su excesiva longitud, lastrada de retóricas o de chistes, pueden entregarnos trozos de la mejor ley poética: la cuestión está sólo en ver si con el corte no se impide su posible unidad poemática. Todavía habremos de volver a las epístolas en busca de alguna declaración técnica sobre el teatro.

Siguiendo el recorrido de la poesía lopesca por sus diversas formas, no nos detendremos demasiado en el género «oda», por-

que si bien Lope la maneja con tan versátil facilidad como cualquier otra forma, no constituye para él un terreno propicio ni afortunado: preferimos pasar a las dos maneras mejores de la poesía lopesca, el «arte menor», y, sobre todo, los sonetos. Al decir «arte menor» nos referimos especialmente a los poemas octosilábicos de «tipo tradicional», casi siempre romances y canciones. La poesía de tipo tradicional es la que encuentra más honda afinidad en la mejor manera creativa de Lope: las canciones que hay en su obra pertenecen a lo más bello del género. Bien es verdad que en muchos casos, Lope actúa simplemente como antologista o como revalorador que toma una vieja canción para darle nuevo sentido, comentarla o sacar de ella partido dramático. Por esto habremos de volver sobre las canciones de Lope al hablar de su teatro; las «letras para cantar» son el eje de sus comedias, recogiendo así la herencia medieval, con su forma musical, como resorte de seguro efecto sobre el público. Por lo demás, es experiencia común encontrar entre las páginas de Lope canciones que fueron y siguen siendo cantadas hoy por aldeanos de lugares perdidos de Castilla o Andalucía. Pero el problema de la atribución no roza la belleza de estas pequeñas joyas líricas, que tienen en la música su plenitud y que, como los romances tradicionales, hemos de conocer, si queremos verlas en su auténtico ser, precisamente en versión cantada, con las espléndidas melodías y acompañamiento de su propio tiempo. Piezas inolvidables como *No corráis, vientecillos,* o *Cómo retumban los remos* están por encima de todo problema de originalidad y firma, porque, aunque fueran invención de Lope, dejarían de pertenecerle por la virtualidad de su tono para entrar en el reino de lo anónimo, y precisamente en esa gran provincia de la «canción española» que, viniendo de lo más profundo de la Edad Media —desde las mismas *jarchas* mozárabes— permanece siempre inmóvil y viva en boca del pueblo iletrado, al margen de las oscilaciones del gusto culto, que alternativamente se separa y se acerca a la tradición inmemorial caste-

llana. Pero, repitámoslo, la principal vitalización que Lope da a este modo poético tiene lugar en la escena.

No está tan excelsamente resuelta la reviviscencia poética del romance —sobre todo, si aplazamos el considerarlo en su incorporación al teatro—. Los romances de Lope de Vega quedan, en la mayor parte de los casos, como ingeniosas construcciones de tono culto pero con recuerdo de «romances viejos». En el *Romancero espiritual* y, en general, en los romances de tono religioso, a veces hay cierto desacuerdo entre las alusiones a la tradición y el tema:

¿Quién es aquel caballero
herido por tantas partes,
que está de expirar muy cerca
y no lo socorre nadie?
Jesús Nazareno dice
aquel rótulo notable…

Si el oído no nos traiciona, el eco que aquí suena es del romance de Bemal Francés:

Sola me estoy en la cama
namorando mi cojín.
¿Quién será ese caballero
que a mi puerta dice: «Abrid»?

No se resuelve por lo regular la discordia entre el ingenio y el tema religioso, aunque a veces los hallazgos pudieran valer por separado, como en el romance a San Hermenegildo:

Más de blasfemias que barbas
la boca estaba compuesta…

Este conceptismo fácil se pone por entonces de moda en la poesía española, confundiéndose aparentemente con el de Quevedo, y llegan a aparecer jácaras a los Santos y Santas, como si fueran chulos y majas, con chistes de sainete moderno. Lope,

aunque tiene la gloria de haber enlazado la forma «canción» de la lírica tradicional con el Siglo de Oro, cede la gloria del logro paralelo —es decir, en los romances— a Góngora, y en cierto modo a Quevedo. (Ya se dirá cómo Góngora comprende que la imitación de la sencillez popular es la tarea que mayor cuidado, arte y lentitud requiere: cosas reñidas con las costumbres de Lope, por más que él proclame que su criterio es —según el famoso verso — *oscuro el borrador y el verso claro.)* Los romances lopescos que mayor fama han adquirido han sido, por tanto (aparte de los puestos en escena, como el de *Peribáñez),* ciertos romances reflexivos, ni popularizantes ni conceptistas, como *A mis soledades voy* (incrustado en *La Dorotea)*.

La forma donde Lope de Vega obtiene sus creaciones de más genuino y hondo valor lírico es el soneto. Ocurre aquí (como luego en el caso de Unamuno o de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, y en sentidos opuestos) que el soneto sirve sobre todo a aquellos poetas cuya vena natural es más opuesta a su rigurosa cerrazón formal: su implacable artificio de metro y rimas impone una disciplina, en estrecho espacio, que sujeta y contrarresta eficazmente las propensiones a la excesiva consecución lógica o a la delicuescencia alusiva e inacabada. Es un importante síntoma estadístico el que Lope tenga mayor proporción de aciertos —parciales y totales— en el soneto que en cualquier otra forma —salvo en la canción, claro está, pero ya decíamos que no podemos considerar muchas de sus canciones como exclusivamente suyas —. Son poquísimos —si alguno hay— los poetas españoles que puedan presentar diez sonetos de la altura de éstos: *Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa; Esta cabeza cuando viva tuvo…; Yo dormiré en el polvo y si mañana…; Versos de amor, conceptos esparcidos; Daba sustento a un pajarillo un día; Suelta mi manso, mayoral extraño; Pastor que con tus silbos amorosos; Con ánimo de hablarle en confianza; Cuando en mis manos, Rey eterno, os miro;* y, sobre todo, *¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?* Precisamente los temas más graves —

la muerte y Dios— son los que animan la mayor parte de éstos, porque el peligro de conceptuosidad y filosofismo que cabe en su abordaje poético, ha quedado evitado por la calidad neutra, traslúcida y casi impersonal del verso lopesco, tan rodado y usado que apenas tiene color propio, y que aquí, por la sujeción formal, no tenía margen para irse a discursos ni ejercicios de estilismos imitados. En representación de todo ese privilegiado grupo, pongamos aquí el supremo entre ellos, el que mejor podemos repetir y usar todos como si fuera de palabras nuestras, fundido en nuestro tono de voz:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mis puertas, cubierto de rocío,
pasas las noches del invierno oscuras?
¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!
¡Cuántas veces el ángel me decía:
—¡Alma, asómate ahora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!—
¡Y cuántas, hermosura soberana,
—Mañana le abriremos —respondía,
para lo mismo responder mañana!

Sobre todo, al entrar en los tercetos, la lectura nos escalofría porque son las palabras exactas, humanas, de todos, como un agua pura: palabras sin estilo, no marcadas por propiedad peculiar, vueltas la realidad misma. Al soneto debemos, en poesía, el regalo de lo mejor de Lope. Pero también en el soneto es donde más duro resulta el contraste entre los aciertos y los fracasos, o más frecuentemente, los momentos en que el poeta echa a rodar

la composición por cazar la ocurrencia ingeniosa que le ha pasado por la mente, o porque había empezado al azar, por divertirse, por molestar a algún adversario, o, como en un soneto anticulterano, «por probar la pluma», haciendo un par de cuartetos más o menos gongorinos para quitar de la pluma los pelos que le emborronaban la escritura. Así, el soneto *Cual engañado niño que, contento*... sería todo él un éxito si no estuviera el último verso, donde una ingeniosidad de menor cuantía hace que se quiebre el encanto como se quebraría el cordelillo con que se ató el pájaro si se intentara usar según la idea final: *que habrá por fuerza de servirme al cuello*. Versos inolvidables, como *siempre mañana y nunca mañanamos,* o *sino esencia real que al tacto obliga* resultan estar en un contexto de chirigotas. Alguna vez, sin embargo, como en compensación, el soneto que empezó en tono de mera estampa de costumbres termina con sutil y exquisito lirismo: eso ocurre en el soneto titulado *Escribe a un amigo el suceso de una jornada,* donde contando cómo se marchó el Rey de un pueblo tras de corta estancia, termina con estos versos de involuntaria melancolía:

Partióse el Rey, llevóse los amantes,
quedó al lugar un breve olor a Corte,
como aposento en que estuvieron guantes.

Aun en el humorismo lopesco, el soneto ejerce una acción benéfica: él da ocasionalmente a Lope la tensión satírica en que habitualmente queda un poco débil al lado de la densidad de Quevedo o Góngora. Así lo vemos en el soneto *Pululando de culto, Claudio amigo, — minotaurista soy desde mañana*. Y el mismo autor parece darse cuenta de la redondez insólita del acierto, pues en *La Dorotea,* donde se inserta el soneto, dedica luego varias páginas al comentario y «explotación del éxito» del soneto, en el diálogo de los personajes. Y seguramente la íntima conciencia de la fuerza que tenía Lope en el soneto es lo que mueve su triunfal exhibición de dominio, en el célebre soneto de *La niña de plata: Un soneto me manda hacer Violante*...

Al abandonar la poesía no-dramática de Lope, y antes de pasar a la consideración de su teatro, conviene no dejar atrás la obra en prosa, de valor relativo y siempre unido al interés del documento personal o de la curiosidad técnica. Mencionaremos rápidamente sus novelas pastoriles *La Arcadia* (1598) —de sentido cortesano— y *Los pastores de Belén* (1612), «vuelta a lo divino», así como su novela bizantina *El peregrino en su patria* (1604), y su colección de *Novelas ejemplares* a «Marcia Leonarda» (1612-1624), sin hablar de sus *Cuatro soliloquios,* de carácter ascético, y su obra histórica *El triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), para poner aparte *La Dorotea* (1632). Esta «acción en prosa» sigue visiblemente, en su estructura y argumento, la falsilla de la *Celestina,* con un significado autobiográfico. Lope, escribiendo en prosa, se encuentra incómodo y adopta un estilo envarado, que de vez en cuando se entrega a la tarea de querer competir en su propio terreno con algo previamente conocido, incurriendo en exageración: la Gerarda que es aquí réplica de la figura de Celestina usa también refranes, alternados con más clásico saber, pero lo hace con tal desmesura que parece una especialista en paremiología exhibiendo sus conocimientos folclóricos. *La Dorotea* vale sobre todo como mina de observaciones literarias y como introducción a la persona de Lope.

Con esto llegamos ya a la obra de Lope de Vega en el teatro, que es como decir a la base substancial del teatro español del Siglo de Oro: sin inventar formas nuevas, Lope fija y valora los modos que prevalecen en las tablas españolas, no sólo en el siglo XVII, sino en lucha fácil con la prosa hasta la primera mitad del siglo XX (pues Zorrilla, Echegaray, los hermanos Machado en el teatro, Marquina y —hasta 1940— Pemán, aceptan sin discusión esencial la base lopesca). Es ahora, pues, el momento de indicar los rasgos generales de la forma de existir de este ciclo dramático (que —véanse págs. 606 y sig.— guardan en muchos aspectos sorprendente paralelismo con el coetáneo teatro inglés,

sin haber inicialmente conexión ni mutuo conocimiento). El género teatral es aquel donde se da mayor influjo del público sobre el acto mismo de la creación literaria, comenzando por la circunstancia —muy material, pero decisiva— de la posibilidad económica y social: Lope, como Shakespeare, escribe teatro porque existe una organización técnica que permite —y configura — su representación, y que le hace ser medio de vida para un escritor con un mínimo de facilidad para la versificación y para entenderse con el gusto medio del público. El dramaturgo puede pensar que su labor es una transacción respecto al mundo de las Musas y a los imperativos de la estética culta —como hoy día el escritor que trabaja en tareas cinematográficas, pues en la actualidad el teatro se ha «despopularizado» y casi tiene riesgo y desinterés de poesía lírica—: la posteridad, sin embargo, puede muy bien encontrar que esa «transacción» vale mucho más que los poemas minoritarios que hizo el dramaturgo en sus horas más alejadas de la multitud. La clave de este teatro, pues, está en la poderosa instancia del público y de la expectación del éxito: el público no pedía nada determinado y todo lo más se complacía en reconocer algún elemento ya conocido —romances y canciones— inserto en un nuevo sentido más complejo, pero implacablemente excluía las formas de la imaginación culta, y los mundos librescos y académicos de la tragedia clásica. Aquel público era una mezcla de la sociedad ciudadana —hay un cambio fundacional en el sentido del teatro cuando las compañías se hacen más numerosas y menos vagabundas, fijándose preferentemente en Madrid, Valencia y Sevilla. El teatro, tanto por lo que respecta al local como a la distribución del público, era más sencillo que su coetáneo inglés (**véase pág. 606**): tenía lugar en un sencillo «corral», en uno de cuyos lados se abría toda la pared a cierta altura cuando se descorría el telón (sin la plataforma, balcones ni entradas elisabetianas). Este escenario al principio estaba casi desnudo, pero en el barroco llegó a tener complejas tramoyas. En el

«patio», sentados en las «lunetas» o de pie, estaban los hombres, mezclándose los «mosqueteros» estrepitosos con los cultos y letrados; en la parte de atrás, con mayor elevación, se sentaban las mujeres, en lo que luego sería «paraíso» o «gallinero», y que entonces se llamaba «cazuela», compuesta de largos bancos al cuidado de un acomodador cuya función era más bien la de incomodar, como lo revela su expresivo nombre de «apretador de cazuela». En las tres paredes libres del corral se extendían las «galerías», que en realidad eran los corredores propios del mesón donde se daban al principio las comedias, y que constituían también excelentes miradores. El público, pues, estaba muy mezclado, sin tanta posibilidad, como para los aristócratas ingleses de la época, de tener palcos con celosía o sentarse en la mismísima escena. La división fundamental era la de sexos, pero eso mismo revela que la asistencia femenina era muy numerosa: por otra parte, no existiendo los prejuicios puritanos británicos, solían siempre actuar mujeres sobre las tablas. Así lo cuenta en su *Viaje entretenido* (1603) Agustín de Rojas Villandrando (1572-1635), exponiendo también los humildes principios de los «cómicos de la legua», antes de que se empezaran a «adelgazar los ingenios»:

Hacían versos hinchados,
ya usaban sayos de telas
de raso, de terciopelo
y algunas medias de seda.
Ya se hacían tres jornadas
y echaban retos en ellas,
cantaban a dos y a tres
y representaban hembras.
… eran las mujeres bellas,
vestíanse en hábitos de hombre…

Es decir, no sólo había actrices, sino que el papel de mujer vestida de hombre era recurso predilecto de la época, y ha que-

dado en la costumbre moderna española de que sean actrices las que hagan ciertos papeles de muchacho. (Al revés precisamente ocurría en el teatro shakespeariano, donde, por no haber mujeres en las compañías, la «mujer vestida de hombre» era un muchacho lampiño que al disfrazarse regresaba a su propio sexo, o más bien quedaba en zona equívoca. Pero no entraremos en las posibles implicaciones de esta diferencia en la atmósfera de las costumbres sexuales.)

Viniendo ya a las obras mismas, aunque eran llamadas siempre «comedias», pueden distinguirse en ellas tres tipos fundamentales: la tragedia, el drama «romántico» y la comedia (este último tipo quizá no se suele valorar tanto como merece, tomando demasiado como arquetipo del teatro del Siglo de Oro la «acción levantada» de sentido trascendente, con olvido de que —como se dirá— la comedia española, aparte de su propio valor, es precisamente el género que alcanza trascendencia en Europa durante los siglos sucesivos). Las obras se hacen típicamente en tres «jornadas» (actos); al principio, se recitaba una «loa» —que desapareció al cabo de unos años, por su aburrimiento inevitable—; en el primer entreacto se representaba un «entremés» en prosa, en el segundo se cantaba una «jácara». Andando el tiempo, el intermedio musical prevalece sobre el cómico: es lo que se llama, en general, la «tonadilla escénica», muy viva en el siglo XVIII. Por cierto, la música es también pieza indispensable dentro de la obra representada —y Lope es el mejor ejemplo de incorporación de la canción al teatro—, no empleando una banda de música —como en Shakespeare— para puntuar la acción, sino sobre todo con carácter vocal, muy frecuentemente polifónico *(cantaban a dos y a tres,* veíamos que dice Rojas), con acompañamiento de guitarras («los ciegos»).

Los temas, como es sabido, se toman en unos casos de las crónicas históricas —para tragedias y dramas—, de vidas de Santos, de sucesos «de crónica» —y Lope fue un auténtico periodista

teatral—, de historias y cuentos —para las comedias—, o simplemente de la fantasía, todo ello a menudo previamente elaborado por otro dramaturgo, pues no había «propiedad intelectual» y el saqueo mutuo se consideraba normal entre dramaturgos. Las obras eran simplemente vendidas a una compañía, por sumas cuya irrisoria modestia —50 reales «la docena» cobró un revendedor de comedias— quedaba sólo compensada en parte por la frecuencia de los encargos, debido a los rápidos «cambios de cartel» y la multiplicidad de las escenas españolas —pronto a las principales ciudades peninsulares se empezaron a sumar las provincianas y las americanas—. Shakespeare, situado en Madrid, hubiera tenido que escribir varios centenares de obras, y los problemas filológicos de extravío y autenticidad serían hoy día astronómicos. Piénsese que de Lope, aunque él mismo se ocupó de hacer imprimir muchas de sus «comedias», y conservamos 487, no sabemos si escribió unas mil quinientas o mil ochocientas, de las cuales, según su propia jactancia, *más de ciento, en horas veinticuatro — pasaron de las musas al teatro*.

Quizá es superfluo hablar de los sentimientos fundamentales que rigen el teatro del Siglo de Oro: el honor —sobre todo, en el sentido de honra sexual por las mujeres, esposa, hijas o hermanas—, la fidelidad dogmática al Rey y la religiosidad. Pero hay que decir —y con ello entramos más dentro de la forma de este teatro— que esos sentimientos aparecen en forma impersonal, típica: es muy poco frecuente en la escena del Siglo de Oro el individuo dramático, la «personalidad» cuyo nombre propio sirve como referencia psicológica, y, mejor aún, como evocación de un misterio individual. Las figuras son elementos conocidos, inmediatamente clasificados entre las demás piezas del juego: desde su «tipo», cada cual añade su «problema» o —sobre todo, después de Lope— un rasgo característico. Por otra parte, su misión en escena no es del todo «dramática», en el sentido estricto de la palabra, sino también en buena medida narrativa, épica: una

comparación con el teatro clisabetiano nos ayudará a ver que en este teatro se cuentan muchas cosas, y abundan los largos parlamentos explicativos de antecedentes y hechos marginales. En el fondo, casi más que un diálogo, este teatro es una alternancia de narraciones —más en Lope, menos en Tirso, etc.—: la palabra de cada personaje está poco en comunicación con la de los demás, y las réplicas son distantes. Esto da lugar a lo intercambiable del lenguaje de los personajes, dentro de cada uno de los dos grandes planos que coexisten como el agua y el aceite: el de los señores y el de los «graciosos». El señor nunca rivaliza en chistes con el bufón, como en Shakespeare. La función del «gracioso» se basa en su radical contraposición al «plano noble»: a veces, lo que leído no despertaría una sonrisa, en la representación real despierta oleadas de risa, no sólo por virtud del gesto, sino por descarga de una tensión solemne de dramatismo y tono estilístico (eso se advierte especialmente en el «gracioso» en los autos sacramentales, sobre todo en los de Calderón).

En general, el teatro del Siglo de Oro no tiene nada de esa firma realista que a menudo se le atribuye; por el contrario, es decididamente convencional, y ello quizá por la instancia de su mismo público: una multitud popular de gran ciudad española lo que deseaba eran sacudidas emotivas violentas (sobre sentimientos tan previamente reconocidos como las reglas de un espectáculo deportivo), o sencillos enredos de hilarante suspensión. (Tirso y la «comedia fina» de Moreto, etc., pierden ya mucha «popularidad», sin haberla recobrado, al lado de Lope, ni aun en la valoración por parte de los críticos.) Sólo tardíamente entra la fantasía en este teatro —como en general, en la literatura española, sólidamente cerrada a sueños y magias—: entre realidad e imaginación, el teatro del Siglo de Oro se funda sobre la estrecha franja de un sistema convenido de procedimientos y problemas. En este formalismo se mantienen tipos y cuestiones dentro del alcance popular —y frecuentemente las figuras representan figu-

ras populares rayanas en la demagogia, mientras otras veces son reyes de incontestado albedrío o santos de una sola pieza en su fervor—, pero el sistema estructural en que consiste tal teatro tiene su virtualidad intrínseca al margen de ideologías y creencias —que son las que se supone que tienen vigencia en todos—: casi como una suerte de deporte superior que de hecho ocupaba en la vida social el lugar que hoy, al margen del espíritu, llena en los ocios de todos la contemplación —o discusión a distancia— de juegos reducidos a la habilidad de los pies.

A primera vista, la trayectoria creativa del teatro lopesco arrancó de una plausible infidelidad a la preceptiva seudoaristotélica de los renacentistas para acercarse a la vida y la realidad; pero hay algo más. Lope, dispuesto a todo menos a parecer ignorante y ajeno al mundo de los cultos, dice que si se aparta de la preceptiva es *pro pane lucrando,* y parece despreciar ingratamente al público que no sólo le alimentó, sino que garantizó que su teatro fuera algo más que tragedias pedantes neoclásicas; como dice en el *Arte nuevo de hacer comedias:*

… y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces; que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

«La verdad», parece decir Lope en triste conformismo académico, es la preceptiva: pero tampoco es ésa «la verdad de Lope». Por lo pronto, ya rezuma socarronería la excusa que, poco más adelante, pone para no guardar la llamada «unidad de tiempo»:

… considerando que la cólera

de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final jüicio desde el Génesis…

Y en la epístola a don Diego Félix Quijada, cediendo a la franqueza, revela despreciar, más aún que al vulgo, a los cultos que, viendo a Lope salirse de los preceptos, tampoco se atrevían a excomulgarle por respeto a su fama:

Hállome bien en versos tagarotes
que vuelan por corrales de comedias
a entretener ociosos marquesotes.
Suelen algunas parecer tragedias,
merced de los barbados licenciados,
que las entienden con el vulgo a medias.

Y en la epístola a don Diego Hurtado de Mendoza le vemos pasar de la justificación económica al orgullo de haber fundado el teatro nacional, ya sin escrúpulos académicos:

Necesidad y yo partiendo a medias
el estado de versos mercantiles,
pusimos en estilo las comedias.
Yo las saqué de sus principios viles,
engendrando en España más poetas
que hay en los aires átomos sutiles.

El interés monetario ha sido, pues, la *felix culpa,* la dura razón que, por los misteriosos azares del arte, se ha convertido en ocasión de un glorioso hallazgo. No es que Lope creyera en la preceptiva y se aviniera a renunciar a ella por necesidad de subsistencia: eso lo ha fingido por «no ser menos», con la insinceridad del escritor que, en tiempos modernos, hace declaraciones a la Prensa con la mirada puesta en un sillón académico.

Pero en ese despegue de «lo culto» tampoco se puede decir que Lope vaya simplemente a la realidad y la vida, sino a otro

formalismo. Un formalismo más hondo y rico de lo que hubiera sido un «neoclasicismo español», ciertamente, pero no por ello menos peculiar, rígido y cerrado. Para ilustrarlo con el síntoma más externo y trivial, puede observarse la versificación: en primer lugar siempre es verso, lo cual constituye un gran límite, como toda libertad que se hace obligatoria: pero además, como dijo Rojas Villandrando, son «versos hinchados» y su polimetría encierra menor libertad de la que parece a primera vista. Lope, en su *Arte nuevo*... indica:

Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.

Pero, como antes, aquí hay una hábil e insidiosa falta de sinceridad. Las octavas y los tercetos aparecen poco en el teatro lopesco, y lo corriente es el uso de sus alternativas castizas, octosilábicas —romance y redondilla—. Los sonetos son números de fuerza ocasionales, incrustados en la comedia, que los actores dicen adelantándose hacia el público como el tenor en la zarzuela. En resumen, el teatro lopesco está hecho en su mayor parte de octosílabos, y aunque autores posteriores usan mayor proporción de endecasílabos, se puede decir que la comedia del Siglo de Oro tiene su forma típica en la redondilla. Pero la redondilla —forma híbrida de métrica medieval y estrofismo renacentista— es un esquema muy duro y cerrado, en que cabe hablar bien poco de libertad, realismo, vitalidad, etc. La redondilla presta su temible uniformidad a todas las voces, e «hincha los versos», dejando a los actores —en algunos casos, aún a los de hoy— convertidos en maniquíes cuyos ademanes se acompasan instintivamente al cuadrado molde de esta estrofa, y cuya voz se habitúa al obvio

contraste de las cuatro partes del período. En ella se asumen sin reparo contrastes entre naturalidad y afectación, entre chiste y sentencia, que una forma más abierta no hubiera osado atenazar.

Naturalmente, esto no se observa como reparo, porque toda literatura tiene su retórica, y toda obra, por vital que sea, su fórmula. Pero era preciso aquí, en el marco de la «literatura universal», hacer un esfuerzo para ser «peregrinos en nuestra patria» y caer en la cuenta de que esa estructura que estamos habituados a considerar como naturalísima y dictada por la realidad misma —la forma del teatro del Siglo de Oro— es tan peculiar y extraña en el mundo como puede serlo la tragedia griega o el «no» japonés.

Entre la producción teatral de Lope de Vega —cerca de medio millar de obras, como dijimos antes— tenemos por fuerza que ceñimos a un puñado de ellas, no siempre nombradas por las mismas razones. (Para el final dejaremos aludir a los autos sacramentales.) Si hubiéramos de elegir un par de obras como primera introducción para un lector deseoso de abordar a Lope, señalaríamos dos de sentido y argumento paralelos: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna,* la primera quizá con preferencia si se trata de lectura; la segunda, más propicia que la otra al éxito en la representación (por supuesto, desde el sentido actual del teatro). Ambas —como es sabido, aquí no hemos de contar argumentos— combinan el sentimiento del honor sexual con la reivindicación de la justicia frente a los pequeños caciques, apoyada en la apelación al poder del Rey (si el Rey fuera el tirano, ya no habría apelación, pues, en todo el Siglo de Oro, el Rey está por encima de la justicia misma). Pero, dentro de esa semejanza, *Peribáñez* es obra más poética, mientras *Fuenteovejuna* obtiene su «kátharsis» en el linchamiento del Comendador por el pueblo enfurecido.

Peribáñez deja entrever la «poesía de lo real», el lirismo de la vida sencilla, con versos que a veces nos hacen pensar en un Lor-

ca anticipado. El tipo de Peribáñez está basado en el San Isidro del poema y la comedia análoga, habiendo semejanzas en las expresiones y el tono. Quizá lo único que cabría observar —no necesariamente como objeción— es que es un tipo muy poco real, no por su valor y virtudes, sino por su genericidad, como esquema ideal de hombre justo en la aldea, de sabio primitivo (lo que cierta literatura moderna hubiera deseado como «proletario honrado y consciente»). Ya en su estado humilde Peribáñez se expresa con madura gravedad; apenas armado caballero por el Comendador, se eleva a finísimas sugestiones sobre el deber caballeresco (por cierto, cabe pensar que Lope hace armar a su protagonista por su futura víctima para evitar el escándalo de que el Comendador muriera a manos de un villano, cosa mucho más grave que su misma muerte). No dudamos que —entonces como ahora— muchos aldeanos castellanos hablarían y actuarían a la altura de Peribáñez, pero lo que echamos de menos es un acento personal, una inflexión imprevista que saque al personaje de su valor de tipo y esquema: esto es condición general del teatro español de la época, pero más sensible aquí por la simpatía y rectitud de la figura. Con todo, el tono

constante de suave empaque no impide una honda «poesía de las cosas», más emotiva y original cuando es Casilda, la mujer de Peribáñez, quien la hace, porque la voz femenina, limitada tradicionalmente a las palabras propias de su dulce oficio de ser amada, aquí trasciende este sentido, sin dejarlo, para asumir en él el encanto de la realidad; al hacer la alabanza de su esposo en la boda:

Pues ¿cómo yo te diré
lo menos que miro en ti
que lo más del alma fue?
Jamás en el baile oí
son que me bullese el pie,

que tal placer me causase,
cuando el tamboril sonase,
por más que el tamborilero
chiflase con el garguero
y con el palo tocase.
En mañana de San Juan
nunca más placer me hicieron
la verbena y arrayán,
ni los relinchos me dieron
el que tus voces me dan.
¿Cuál adufe bien templado,
cuál salterio te ha igualado?
¿Cuál pendón de procesión,
con sus borlas y cordón,
a tu sombrero chapado?
No hay pies con zapatos nuevos
como agradan tus amores;
eres entre mil mancebos
hornazo en Pascua de Flores
con sus picos y sus huevos.
Pareces en verde prado
toro bravo y rojo echado;
pareces camisa nueva
que entre jazmines se lleva
en azafate dorado.
Pareces cirio pascual
y mazapán de bautismo
con capillo de cendal,
y paréceste a ti mismo
porque no tienes igual.

Estos versos son a un tiempo cima y representación del modo de poesía que Lope de Vega esparce con mayor o menor intensidad y felicidad por su teatro, pero *Peribáñez* también goza de otro valor lírico: la incorporación de la canción tradicional. Como en muchos otros casos *(El Caballero de Olmedo,* etcétera), *Peribáñez* nace como glosa teatral a un cantar popular, patrimonio inmemorial del pueblo español, que así volvía a hallar en las tablas unas de sus canciones favoritas pero con un nuevo alcance imaginativo.

El cantar de que brota el drama es el romance que centra el segundo acto, cantado por los segadores para celebrar la virtud de la casada —pero despertando así la congoja del marido:

La mujer de Peribáñez
hermosa es a maravilla:
el Comendador de Ocaña
de amores la requería…
«Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida».

Éste es, pues el tema anónimo que cimienta el drama lopesco. Pero por comprensibles razones escénicas, solían servir mejor que los romances las canciones líricas, propicias para el lucimiento vocal —incluso polifónico—, la riqueza de acompañamiento instrumental y aun el baile (el baile, andando el tiempo, se hizo número obligado como uno de los «intermedios» de los entreactos, al lado de la «jácara»). Además, la canción, sin la integridad narrativa del romance, tiene un misterio lírico que la hace ser óptimo contrapunto y base de la acción dramática. La que sirve de eje al primer acto de *Peribáñez* es uno de los más bellos primores del tesoro de la canción española; hela aquí por entero, en representación de tantos otros ejemplares engastados en gran parte

de las obras, no sólo de Lope, sino de todo el teatro del Siglo de Oro:

Trébole, ¡ay Jesús cómo huele!
Trébole, ¡ay Jesús qué olor!
Trébole de la casada
que a su esposo quiere bien:
de la doncella también
entre pureza guardada,
que fácilmente engañada
sigue su primer amor.
Trébole ¡ay Jesús cómo huele!
Trébole ¡ay Jesús qué olor!
Trébole de la soltera
que tantos amores muda;
trébole de la viuda
que otra vez. casarse espera,
tocas blancas por defuera,
y faldellín de color.
Trébole ¡ay Jesús cómo huele!
Trébole ¡ay Jesús qué olor!

Fuenteovejuna, en su argumento paralelo, se basa en la fuerza de la masa popular vengando sus agravios en el Comendador, pero tiene trozos más convencionales que *Peribáñez*; por ejemplo, la aparición de la muchacha deshonrada, pidiendo venganza, se reviste de seca conceptuosidad en sus palabras, desde el chiste inicial «si no a dar voto, a dar voces», y la casuística del honor, estipulando que la obligación de la venganza es

en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre, y no del marido,

hasta la invocación final al siglo de las amazonas, «eterno espanto del orbe». Pero en cambio, al final, la conjura de los aldeanos para responder *Fuenteovejuna* como nombre del que mató al Comendador, transforma, después de la triunfal absolución, la consigna en estribillo de canción: los novios cuya boda deshizo el Comendador repiten y varían el tema:

FRONDOSO. *Pero decidme, mi amor,*
¿quién mató al Comendador?
LAURENCIA. *Fuenteovejuna, mi bien.*
FRONDOSO. *¿Quién le mató?*
LAURENCIA. *Dasme espanto.*
Pues Fuenteovejuna fue.
FRONDOSO. *¿Y yo, con qué te maté?*
LAURENCIA. *¿Cómo? Con quererme tanto.*

Análogo motivo al de estas dos obras se puede encontrar, por ejemplo, en *El mejor alcalde, el Rey,* también una de las mejores obras lopescas. *(La estrella de Sevilla,* por si se esperara su mención como drama basado también en problemas de autoridad, no es de Lope de Vega, como en algún momento se creyó, sino de un tal Cárdenas, encubierto bajo el seudónimo de «Cardenio».) En cuanto al *Alcalde de Zalamea* lopesco, habitualmente contrapuesto al de Calderón como pieza más apresurada, conviene advertir que probablemente no fue el borrador usado por Calderón, sino posterior en su redacción. (En cambio, sí parece anterior a la magistral versión de Vélez de Guevara la versión lopesca de *La serrana de la Vera.)* Cierto tono calderoniano puede encontrarse en el problema de *El castigo sin venganza,* sobre una historia italiana, que a su vez descansa en la antigua leyenda del enamorado de su madrastra: la refinada crueldad de hacer que sea el propio amante quien mate a su amada, a la cual su padre le presenta, invisible, como un traidor que hay que apuñalar, no está de acuerdo con el tono humano habitual en la escena de Lope. En general, convie-

ne advertir que el alejamiento en el espacio y el tiempo histórico no representa ningún problema para el teatro del Siglo de Oro, porque no existía aún la preocupación de la caracterización histórica y todo se representaba como coetáneo en indumentarias y maneras: y, en efecto, la base tradicional vigente en Lope y en la conciencia popular no tenía carácter de «medieval» ni de «pasada», sino de «perenne» e «intemporal». Así se ve, entre tantos otros casos, en *Lo cierto por lo dudoso,* en tomo a una rivalidad amorosa entre don Pedro I y su hermano el infante don Enrique, sobre una atmósfera sevillana de aventuras y amoríos que, evidentemente, es la correspondiente a la Sevilla opulenta y americanizada de la propia época de Lope, y en que unas mulatas cantan:

Río de Sevilla,
¡cuán bien pareces
con galeras blancas
y remos verdes!

Pero, como se anunció, uno de los ejemplos mejores de transformación dramática de una canción nos lo da *El caballero de Olmedo:* el hondo misterio de esta canción tradicional se hace profecía de un asesinato, avisando a la víctima en medio de la noche:

Que de noche lo mataron
al caballero
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Muy a menudo el teatro de Lope de Vega cumple funciones de crónica, trayendo curiosidades y terrores antiguos y modernos: citemos un ejemplo de drama «de miedo» con *El Marqués de las Navas,* en que un difunto vuelve al mundo para pedir misas, y una muestra de «crónica de guerra» con *El asalto de Mastrique* (Maastricht), sobre las guerras de Flandes, con animadas estam-

pas de la vida militar, donde surgen versos de tan buena gracia como

¿Un español de Toledo
se queja de no comer?

Pero seguramente el aspecto de su producción donde Lope suele acertar con mayor frecuencia y continuidad, acaso por la misma concreción modesta de su empeño, es la comedia de enredo amoroso, que, cultivada también, y a veces con mayor fortuna, por sus contemporáneos, constituye la madurez inicial de un género que tiene vida continuada, sobre todo en Francia e Italia —hasta llegar la «ópera bufa», como *Le nozze di Fígaro* de Mozart —, durante los siglos inmediatamente posteriores. En alguna ocasión la comedia de enredo tiene fondo popular rural, como en la espléndida comedia *Santiago el verde,* con un amante disfrazado de sastre —hoy diríamos de «modisto» o «modista»—, que, incidentalmente, permite a Lope desplegar asombrosos conocimientos técnicos sobre la moda femenina. Pero el ambiente más propicio para estas comedias es el madrileño, con su paseo en el Prado, sus tapadas, sus dueñas y sus misteriosos forasteros. Recordemos, entre este grupo, *El acero de Madrid* —el «acero» es el agua ferruginosa cuyas tomas mañaneras en la fuente del Prado sirven de pretexto a la damita para comunicar con su galán, cuyo criado se disfraza molierescamente de médico para mejor tejer la intriga—. Destaca la glosa, a varias y contrastadas voces, de una vieja canción

Mañanicas floridas
del mes de mayo,
recordad a mi niña,
no duerma tanto.

glosa que, al ser hecha por el criado, resulta una estampa de la mañana callejera,

carretones de basura

que vais las calles limpiando,
roperos que amanecéis
con solícito cuidado,
sin ser procesión del Corpus
las tiendas entapizando,
y vosotros, aires fríos,
que dais tos y resfriado
… «recordad mi fregona
no duerma tanto».

Semejantes son *El anzuelo de Fenisa* y *La discreta enamorada* —atrevida intriga en que una damita consigue deshacer su compromiso con un viejo para contraer matrimonio con el hijo de éste—. También en este grupo, *La moza de cantaro* se basa en el recurso de la joven noble que se hace pasar por plebeya. En algún momento, con *La dama boba,* Lope trasciende el tono del enredo exterior para llegar a caracterizaciones psicológicas que nos hacen sentirnos próximos a Tirso.

Otro grupo muy diferente, dentro del teatro de Lope, lo forman los «dramas religiosos», tan importantes y característicos en la escena del Siglo de Oro. Hay un auténtico *Fausto* en *La gran columna fogosa,* si bien se desdobla el influjo diabólico en dos problemas diferentes: por un lado, el ermitaño tentado de vanidad, y por otro lado, el criado que firma pacto diabólico para obtener la mano de la damita de la casa. Hay una escena que preludia nítidamente otra del *Fausto* goethiano: el momento en que la joven esposa advierte el desvío de su marido hacia todo lo religioso, y queda horrorizada al saber la verdad:

Ya lo sospechaba yo;
que al acostarte a mi lado
no te santiguas ni tomas
agua bendita en las manos…

... Ea, Patricio, si el amor
de una mujer te ha engañado,
vuélvete a Dios, vida mía,
que yo en su nombre te llamo.

Pero probablemente la cumbre lopesca, dentro de esta veta dramática, es *Barloan y Josafat,* versión del repetido tema oriental del príncipe que descubre las miserias de la vida y se retira del mundo. El primer acto es de impresionante energía y condensación: sin el alegorismo abstracto de los «autos», el golpe ascético de la intuición repentina de la triste verdad humana actúa con escueta belleza. El ermitaño Barlaán interviene en el segundo acto para convertir al príncipe al cristianismo: es un gran acierto de Lope haber introducido el personaje femenino de la princesa cautiva Leucipe, prendada de la noble generosidad de Josafat, y que al verse desdeñada por el príncipe, vuelto ya a sus ideales ascéticos, abraza también la vida ermitaña. La obra que parece terminada con el tercer acto —la victoria de Josafat sobre las tentaciones— tiene luego un «apéndice» —un cuarto acto, en realidad— con la muerte suya y de Leucipe, en sus ermitas del monte.

Estas obras de sentido religioso nos llevan a considerar también los «autos sacramentales» de Lope: ya es sabido que ese género tiene su madurez antonomásica en Calderón y por ello dejamos para el momento de tratar de su obra la consideración de los rasgos característicos del «auto». Los autos de Lope de Vega tienen todavía mucho de comedias rurales o autos pastoriles al viejo modo, vueltas en sentido de glorificación sacramental. Citemos, por ejemplo, *La siega* o *El pastor lobo, y cabaña celestial:* en ambos los versos son populares y llenos de color, y el significado dogmático queda presente sin conceptuosidad:

¡Oh qué cabello traía,
nazareno y enrizado!

Aunque entonces le tenía
de rondar noche tan fría
lleno de aljófar helado.

Pero aquí, como en las obras mencionadas anteriormente, nos hemos de contentar con la simple alusión. La desbordada mole del teatro lopesco estorba la apreciación de sus calidades, igual que, a él mismo, el veloz y continuo derrame de su vena teatral en innumerables pliegos le impidió detenerse sobre algunas obras con suficiente profundidad y cuidado como para dejarlas redondas y totales, capaces de responder por sí en todos sus momentos. Pero quizá esto es destino general de todo teatro, y mucho más del teatro español del Siglo de Oro.

Teatro inglés del siglo XVII

Dramaturgos ingleses contemporáneos de Shakespeare

Es difícil trazar una línea de separación —como, no obstante, hemos de hacer aquí— entre los dramaturgos «contemporáneos» y «posteriores» a Shakespeare: la evolución del ambiente teatral inglés —hasta los años de cierre de los espectáculos (1642-1660) — es gradual y variable, de tal modo que a veces autores más tardíos resultan literariamente menos modernos. De todas maneras, al empezar considerando a los coetáneos, tenemos la suerte de poder agruparlos a partir de un autor que representa un auténtico contraste con Shakespeare, y, en cierto modo, la clave de lo que ha de ser todo el teatro británico posterior: Ben Jonson (1572-1637). Ya al hablar de Shakespeare hemos dejado entrever su posición de dramaturgo humanista y culto, frente a la pretendida incultura natural de Shakespeare, al que, incluso en la reconciliación final, expresada en su elegía fúnebre, no deja Jonson de echar en cara la pobreza de sus estudios clásicos: ahora, al mirarle más de cerca, advertimos en él un auténtico presagio de lo que ha de ser el teatro —brillante, correcto, superficial— durante el siglo xvm, y aun hasta Bernard Shaw y T. S. Eliot, en cierto modo. La obra shakespeariana queda pronto en una gloriosa vía muerta, a efectos de influencia en los siglos venideros —dentro de lo dramático, no dentro de la historia de la poesía lírica—, y en cambio Ben Jonson parece perpetuarse hasta hoy en un teatro de ideas morales y de tipos, despoetizado íntimamente, aun en los esporádicos intentos de volverlo a hacer en verso —Fry,

Eliot, salvo en gran parte de *Murder in the Cathedral (Asesinato en la catedral)*—. Todavía hasta Dryden persistirá algo del sentido poético del teatro —lo que pudiéramos llamar el «shakespearismo»— en lucha cada vez más débil con el nuevo sentido plano, racional, sin misterio ni profundidad lírica, pero perfecto en su ensambladura que asume total hegemonía desde Congreve. Pero no anticipemos más los acontecimientos.

Ben Jonson no es ningún arqueólogo ni imitador neoclasicista: si proclama la validez indiscutible de las «reglas», es porque su íntimo sentir le lleva a una estructura sencilla y sin trasfondos, donde los personajes se concentran en su tipicidad moral, un poco a la manera de la comedia griega y romana. Por otra parte, su puesta en práctica de las reglas es elástica y hubiera escandalizado a los preceptistas franceses: en *Volpone* no hay estricta unidad de lugar y de acción, como veremos. Su lenguaje satírico tiene, como es natural, cierto parentesco en su sabor con las invectivas shakespearianas, pero no hay sorpresa ni enigma en él, dentro de conservar la facundia elisabeliana. Conviene establecer un contraste para damos cuenta de cómo empieza y cómo termina el teatro elisabetiano, valiéndonos de una coincidencia: el motivo central del teatro de Jonson suele ser la ambición desmesurada de un hombre que lleva a la catástrofe —catástrofe que, sin embargo, en muchos casos no rompe el ambiente de comedia. Pero éste es, en el fondo, el mismo motivo que habíamos señalado como central en Marlowe, y la diferencia en su realización nos ilumina sintomáticamente cuánto ha cambiado el teatro inglés en menos de medio siglo: los protagonistas marlowianos estallaban espléndidamente, entre versos sonoros y exclamaciones desgarradas, sobre una carpintería dramática torpe y elemental que parecía dejar transparentar el fondo del universo: ahora, en cambio, se trata de cuestiones particulares, nada cósmicas, al presentar el fracaso de unas intrigas codiciosas sobre un fondo, irreprochablemente trabado, de substancia teatral con sentido satíri-

co y caracterológico. Lo que se pierde en poesía, se gana en mecanismo escénico y en psicología.

La obra de Jonson se divide en tres grupos de comedias separados por dos tragedias. Aunque sus obras más recordadas pertenecen al grupo central, el primer período tiene elementos de peculiar interés: su primera comedia, *Cada cual según su humor (Every Man in His Humour),* ofrece varias claves sintomáticas, como el hecho de haberse transportado, al ser revisada para la segunda edición, del ambiente italiano caro a Shakespeare, al ambiente real londinense, innovación sobre la cual sólo volverá en *Volpone,* y aun ello con la reserva de poner un personaje inglés en medio supuestamente veneciano *(Sir Politick-Would-be),* como para conferir realidad a esa atmósfera de farsa. Por otra parte, ya el título nos sugiere la intención de tipología que anima la sátira de Jonson: le interesan las figuras pintorescas, pero entendiendo que se pueden adscribir para su interpretación a esquemas genéricos —siguiendo los cuatro «humores», los caracteres de la medicina griega—, en vez de dejarlos a su propia individualidad inexplicable y sugestiva, como ocurría con los figurones shakespearianos. Se diría que asistimos a un rebrote británico de la tendencia que en el Continente dará a Teofrasto eco en La Bruyère, en tanto llega la psicología del siglo XVIII a traer la manía de las clasificaciones temperamentales, todavía hoy de moda. Para más claridad, esta comedia fue redoblada por otra paralela, *Cada cual fuera de su humor (Every Man Out His Humour),* donde si se sale de lo genérico es para caer en lo puramente extravagante (como, por ejemplo, en una especie de Don Quijote, Puntarvolo, que vive al modo de los libros de caballerías). Piezas polémicas, en beneficio de sí mismo y de sus discusiones literarias, son *Cynthia's Reveis (Las fiestas de Cintia)* y *The Poetaster*

(Elpoetastro). La tragedia *Seyano (Sejanus),* donde la tradición senequista del género trágico elisabetiano está asistida por el minucioso humanismo de Jonson, nos presenta su habitual tema de

la ambición en forma interna, psicológica: *Expect things greater than thy largest hopes* [«Espera cosas mayores que tus más amplias esperanzas»] podría ser el lema de toda su obra, a veces en tono trágico, más frecuentemente sin salir de lo cómico. *Seyano* figura entre las tres cumbres mayores de Jonson, es decir, al lado de *Volpone* y de *El alquimista (The Alchimist). Volpone* (1606) suele reconocerse como la mejor comedia inglesa entre Shakespeare y Shaw: considerada dentro de la obra de Jonson, tiene un planteamiento insólito, pues no entra en un ambiente real, sino que está organizada como una especie de *commedia dell'arte,* y por tanto con una ironía en su base, que se revela en los mismos nombres italianos de los personajes, desde Volpone («Zorro» o «Zorrote»), hasta Mosca, Corbaccio («Cuervo») y su hijo Corvino, Voltore («Buitre»), Bonario («Bondadoso»), etc. La comedia consiste, esencialmente, en las burlas de un viejo avaro, ayudado por su lacayo Mosca, a los que desean heredarle, con culminación en la entrega de la esposa de uno de ellos al fingido moribundo: pero desde ese punto la obra cambia de sentido y el intento de traición del criado al amo da lugar a la catástrofe de los malos y triunfo de los buenos (que son la esposa entregada y Bonario, el hijo de uno de los candidatos a herederos de Volpone) quizá para que se cumpla el precepto horaciano-recordado en el prólogo de la obra: *to mix profit with your pleasure* [«mezclar provecho con vuestro placer»]. Ya señalamos que, a pesar de sus afirmaciones, la unidad de lugar no se observa, a no ser que se organice un escenario de cierta complejidad de compartimientos: en cambio, se sigue un criterio de corrección y uniformidad de tono:

… no eggs are broken,
nor quaking custards with fierce teeth affrighted
wherewith your rout are so delighted;
nor hales he in a gull, old ends reciting,
to stop gaps in his loose writing;

[«… no se rompen huevos, — ni se asustan con feroces dientes flanes temblorosos — para complacer a vuestra chusma: — ni mete [el autor] un bobo, recitando viejos trozos, — para rellenar huecos en su descosida escritura»]. Así dice Jonson, quizá tirando contra Shakespeare, pero dando un extraño tono de elisabetiano que quiere dejar de serlo. La excelente técnica de entradas y salidas, y de fidelidad al desarrollo de la intriga (salvo por lo que toca a los intermedios de *Sir Politick-Would-be,* cuya peculiar función ya explicábamos) explican que rivalizara en éxito de público —y mucho más, de crítica— con Shakespeare. Pero en vano esperaremos un soplo poético: incluso la canción *Come, my Celia, let us prove* [«Ven, mi Celia, probemos»], que, vista en antologías, puede parecer una buena versión del perenne tema de la invitación a gozar, en la obra tiene su inserción, de modo desagradable, en el intento de seducción, por parte de Volpone, de la mujer entregada por su marido.

De desarrollo análogo a *Volpone* es *El alquimista:* aquí la ambición es la de convertirlo todo en oro con la piedra filosofal. Y el grupo de las comedias centrales de Jonson se cierra con *Epicene, the silent woman (Epicene, la mujer silenciosa),* farsa clasico-italianizante sobre un «humor» que no puede soportar los ruidos, y a quien hacen contraer matrimonio con un lacayo disfrazado de mujer, que le ensordece en seguida con su charla. Después, tras de la tragedia *Catilina (Catiline),* análoga pero inferior a *Seyano,* viene su último periodo cómico, desigual en resultados, pues va desde el éxito de *Bartholomew Fair (Feria de San Bartolomé,* 1614) hasta las menos logradas *The New Inn (La posada nueva,* 1629) y *The Magnetic Lady (La dama magnética,* 1632). En esta época hay obras intensamente satíricas, como *The Devil is an Ass (El diablo es un asno,* 1616), donde un diablillo en vacación visita Londres, a cuyo lado el infierno es «una escuela elemental», y *The Staple of News (La mercancía de las noticias),* curiosa también por reflejar los precedentes de la moderna Prensa. Aquí, criticando las costum-

bres en general, Jonson acentúa el motivo de «disconformidad social» propio del barroco, aunque no tan desarrollado en Inglaterra como en España, por obvias razones de política mundial del momento:

... what need hath nature
of silver dishes or gold chamber-pots?

[«... ¿qué necesidad tiene la naturaleza — de platos de plata u orinales de oro?»]. El tema está también, en aquellos años, en la poesía de Quevedo, pero con toda la ingeniosa indecencia que le permitía el conceptismo. Pues Jonson, lejos de traer barroquismo, más bien exorciza los elementos barrocos que había desde Lyly, mientras prepara el reinado futuro de ese teatro racionalista, recortado, moral e ingenioso, que dará a Europa nombres como los de Molière, Goldoni, Congreve, Sheridan y Leandro Fernández de Moratín.

Jonson es el dramaturgo de su época más alejado de Shakespeare; los demás conservan cierta afinidad con él. Así John Marston (1576-1634), tercero en importancia tras de los «dos grandes» que acabamos de nombrar, tiene como su mayor obra trágica una pieza del género «Hamlet», es decir del tipo «tragedia de venganza» con espectro, teatro dentro del teatro, etc., tal como se vio desde la *Tragedia española* de Kyd. Se trata de *Antonio y Mellida (Antonio and Mellida),* enérgica y extravagante a un tiempo, en lo que toca al estilo, y mucho más cruel y lúgubre que sus semejantes, en lo que respecta al desarrollo del tema: baste decir que el protagonista venga la muerte de su padre estrangulando al hijo del asesino en un cementerio, animado por el fantasma del primer muerto. En la comedia, el mejor logro de Marston —si se puede llamar comedia por no terminar mal— es *El descontento (The Malcontent),* vagamente semejante a *Medida por medida,* sobre el tema del príncipe que, disfrazado en su propio dominio, restablece la justicia. También vale la pena recordar su *Dutch Courtezan (Cortesana holandesa),* réplica a la *Prostituta honesta* de

Dekker; pero su principal éxito, en un estilo propiamente cómico, lo obtuvo Marston en su colaboración con Dekker y con Jonson (a pesar de la habitual enemistad de este último con los otros dos), en *Eastward Ho (¡Al este, eh!),* donde los tres autores, en compenetración milagrosa, se superan a sí propios, contrapesando defectos y mejorando virtudes: la obra entra en el ámbito de la «literatura gremial», a que ya aludimos, o sea el género basado en las costumbres de los diversos oficios, con los *prentices* [«aprendices»] como héroes. Pero este elemento «laboral» lo aportaron sobre todo Thomas Dekker y Deloney, de quien ya se habló al comentar su obra en prosa: no volveremos aquí a tratar de él.

En cambio, nos interesa recordar (**véase pág. 609**) lo que dijimos sobre la tragedia anónima *Arden of Feversham,* porque el tema de la «casada infiel», a través de varias versiones, va cobrando casi tanta importancia como el tema de la «venganza», y porque tiene ahora una nueva y sorprendente forma en *A Wornan Killed with Kindness (Una mujer muerta con la bondad,* 1603), de Thomas Heywood. Este Heywood —pues ya hubo otro del mismo apellido— fue un escritor de moda, que en el teatro compuso, parcial o exclusivamente, doscientas veinte obras, número astronómico para la escena inglesa, aunque parezca modesto al lado de las cifras de producción de Lope. Esta obra maestra de Heywood ofrece un profundo contraste con el sentido calderoniano del honor—y, más cercanamente, con *Othello*—: el marido traicionado por el amigo a quien ha dado hospitalidad, no mata a la esposa infiel y al seductor al sorprenderles *in fraganti,* tras de una cuidadosa preparación, sino que, detenida su espada primero por no querer mandar al infierno aquellas dos almas pecadoras, y, después, salvado el infamador por la interposición de alguien que frena el golpe, decide castigar de un modo refinadísimo: con el perdón. La mujer infiel irá a vivir, aislada como si no existiera, en una casa de campo, y el mal amigo partirá ileso. Los remordi-

mientos terminan por matar a la esposa, que en la última escena consigue que su marido acuda a perdonarla junto a su lecho de muerte. Como se percibe, hay aquí una nueva delicadeza psicológica y una inusitada hondura moral, moderna en su riqueza de matices. Pero Heywood, absorbido por la pintura de su protagonista, Frankford, ha descuidado un tanto a los demás personajes, sobre todo el principio: la caída de la esposa resulta dramáticamente irrazonada, después de las escenas iniciales de boda y amor, y sólo hacia el final va cobrando relieve anímico, como en la escena en que, yendo a su soledad de destierro, rompe amargamente contra las ruedas del coche el laúd que le manda su esposo con un criado, para que en la casa no quede nada que haya pertenecido a la infiel. En cambio, Frankford alcanza, en la plenitud elaborada de su carácter, momentos de lirismo dignos de Shakespeare como, por ejemplo, al descubrir su deshonra:

O God! O God! that it were possible
to undo things done; to call back yesterday!
That Time could turn up his swift sandy glass,
to untell the days, and to redeem these hours!
Or that the sun
could, rising from the west, draw his coach hackward,
toke from th'account of time so many minutes,
till he had all these seasons called again,
those minutes, and those actions done in them,
even from her first offence, that I might take her
as spotless as an angel in my arms!...

[«¡Oh Dios, oh Dios! ¡Si fuera posible — deshacer lo ocurrido, llamar atrás al ayer! — ¡Si el Tiempo pudiera volcar su veloz reloj de arena, — para desdecir los días, y redimir esas horas! — ¡O si el sol — pudiera, levantándose de poniente, llevar atrás su noche, — quitar de la cuenta del tiempo tantos minutos, — hasta que hubiera retirado otra vez esos tiempos, — esos minutos y

lo que en ellos se hizo, — desde su primera culpa! ¡y la pudiera recibir — inmaculada como un ángel en mis brazos!»]

Al lado de este emotivo sentir, Heywood sabe despertar la expectación dramática con hábiles medios: como la partida de naipes en que Frankford, torturado ya por los celos, encuentra augural confirmación de sus temores en las palabras dichas en los lances del juego, que involuntariamente adquieren dobles sentidos para revelarle su deshonor.

Pero, por otra parte, temiendo que esta sencilla línea argumental fuera poco para satisfacer al espectador, Heywood organiza un contrapunto más o menos shakespeariano, y respalda la acción principal con otro tema en contraste, que, sin embargo, queda bastante despegado, como no sea por una relación conceptual un tanto ardua: un noble arruinado, que, abrumado por la indulgencia de su enemigo, le entrega a su hermana, declarando que el sacrificio de su honor es para él todavía más que el de su vida, pero que, orgullosamente, no quiere quedar atrás, como deudor de gratitud. Previsiblemente, el enemigo se convierte entonces en amigo y toma por esposa a la que había deseado por amante.

Hay también, en la restante obra de Heywood, otra pieza dramática de sentido paralelo a *Una mujer muerta con la bondad: El viajero inglés (The English Traveller),* donde una mujer casada muere del arrepentimiento de haberse entregado a un seductor, después de haber visto cómo la respeta otro enamorado suyo, en quien recaen las acusaciones de su falta. Esta obra, por su modo de desarrollarse, confirma la idea de que Heywood no tiene inconveniente en descuidar la motivación psicológica de los hechos para entregarse luego a la emocionante manifestación del noble modo de reaccionar del protagonista. Con esto, la obra de Heywood presenta un raro motivo de gran altura lírica y moral, que difícilmente encuentra eco en el teatro antes de los actuales tiempos, y ello quizá perdiéndose — como en *Cándida* de Be-

mard Shaw— en frescura poética lo que se gana en perfección constructiva del drama. Thomas Heywood, de esta manera, preludia nuevos tiempos teatrales al centrarse en los matices del drama doméstico dejando lo altisonante, pero también va más allá, con su intimismo exquisito, de la simplicidad moral de la comedia del siglo XVIII. Pues, en ese momento, Ben Jonson y Heywood —como posibles representantes de la novedad en el teatro— son minoría al lado de los «conservadores» como Chapman y Toumeur.

De Chapman ya hemos hablado anteriormente por otros aspectos de su trabajo literario, especialmente por su traducción de Homero, ante la cual Keats escribió su famoso soneto, pero es indispensable volver a tratar de él en este apartado teatral, porque aquí es donde está destinado a un indudable crecimiento de su gloria. El viejo Chapman —pues había nacido cuatro o cinco años antes que Shakespeare, no empezando a escribir para el teatro hasta después de sus cuarenta años—, tiene el inconveniente de ser demasiado visiblemente culto y demasiado abstracto y meditativo para las conveniencias del teatro; por otra parte, no nos han llegado algunas de sus comedias, con lo que el lado «ligero» de su dramaturgia nos aparece sólo en alguna obra como *Monsieur d'Olive* (1606), excepcionalmente bien resuelta. El lado trágico de Chapman está en un grupo de obras de tema francés casi coetáneo, que entran en la línea de la tradición de la «venganza» (sin contar una obra de tema romano, *Caesar and Pompey)\ Bussy d'Amboise (Bussy d'Ambois,* 1604), *La venganza de Bussy d'Amboise (The Revenge of Bussy d'Ambois,* 1611) y *La conspiración y tragedia de Biron (The conspiracy and tragedy of Byron,* 1608). Las dos primeras, sobre un intrigante francés de entonces, más adelante popularizado por Alejandro Dumas, pasan de la moralización reflexiva al tratamiento, una vez más, del tema de la venganza, con fantasma también, que llega aquí a tomar cartas en el asunto, directamente. El protagonista parte de una alta posición moral: es

el excombatiente sin trabajo, que acepta tareas de espionaje e intriga para vivir, pero que se denuncia en el mundo palaciego por su desdeñosa posición ante los honores y los amores —salvo el violento y secreto amor por la condesa Motsourry, de cuyo marido parte el motivo de la venganza—. Más sencilla y más semejante a la línea habitual en Marlowe es la doble tragedia —con un total de diez actos— sobre Biron, mariscal de Enrique IV de Francia. Tanto aquí como en la otra pareja trágica, Chapman resulta habitualmente poco artista para lo mucho que sabe y piensa, pero en ocasiones obtiene momentos de apretado acierto, como, por ejemplo, esta incisiva expresión de aquel sentimiento cósmico de decadencia político-moral, que, sobre base neoestoica, fue en toda Europa el sentir de la época y el temple humoral del Barroco (así, en Villamediana):

... The tree that grew from heaven
is overrun from moss; the cheerful music
that heretofore hath sounded out of it
begins to cease, and she casts her leaves,
by small degrees the kingdoms of the earth
decline and wither; and look whensoever
that the pure sap in her is dried-up quite,
the lamp of all authority goes out,
and all the blaze of princes is extinct.

[«El árbol que brotaba del cielo — está ahogado de musgo; la jubilosa música — que hasta ahora sonaba de él — empieza a cesar, desprendiéndose sus hojas, — poco a poco los reinos de la tierra — decaen y palidecen; y mira, en cuanto — la pura savia en él se queda seca, — la lámpara de la autoridad se apaga — y todo el fulgor de los príncipes se extingue.»] Este Chapman supera al hasta ahora más famoso Chapman, traductor y poeta ingenuamente pedante, con el hallazgo de los momentos en que su grave sentir moral halla encamación poética. En este sentido,

Chapman podría ser tomado como precursor, muy de cerca, de los «metafísicos».

Todavía querríamos, en este apartado de los más rigurosamente contemporáneos de Shakespeare, incluir a Cyril Toumeur, dejando a los demás colegas teatrales para su consideración como seguidores inmediatos de ese gran punto de referencia. Toumeur (1575-1626) lleva la «tragedia de venganza» a un punto extremo de atrocidad. Pues en su obra más importante —si es que realmente es suya—, *La tragedia del vengador (The Revenger's Tragedy),* el protagonista, llamado Vindice («vengador») precisamente, venga a su amada envenenada por un Duque, matando también a los hijos y esposa de éste, pero además, de pasada, actúa por cuenta de uno de los hijos del Duque a quien piensa matar, para lograrle a su hermana —sin resultado— y a su propia madre —con resultado—. Hay un eco de *Hamlet* en la situación clave del protagonista dirigiéndose en soliloquio a la calavera de su amada —calavera que, por cierto, ha quedado envenenada y dará muerte al Duque cuando la bese —. Sin embargo, a pesar de tanto horror y truculencia, la expresión es más rica, serena y meditativa de lo que supondríamos en principio, sobre todo al filosofar sobre la pasión humana derrochando y estropeando la vida y los valores.

for the poor benefit of a bewildering minute

[«por la pobre ganancia de un minuto embriagador»]. Lo trágico, ampliando la separación respecto al sentido griego de la tragedia, ya iniciado por la tragedia senequista, es ahora cuestión de injusticias y quebrantamientos concretos de la ley: incluso se abandona el sentido que tuvo Marlowe de la tragedia como «caída de un gran hombre», concepto que dejó acuñado Boccaccio con su *De casibus principum*. Es como si se presintiera el acercamiento del racionalismo. Tourneur es también recordado por su *Tragedia del ateo (The Atheist's Tragedy)* que se distingue de la recién aludida no sólo por ser inferior, sino por un diverso sentido

de lo trágico: la historia de un crimen en que acaba muriendo el asesino está basada en un sentido religioso muy explícito, incluso declarado, en contraste con la exposición del inmoralismo del «ateo». Es difícil reunir las dos tragedias bajo el mismo nombre de autor, pero, en caso de divergencia, el nombre de Tourneur correspondería siempre a la segunda, por haber escrito también un poema alegórico, *La metamorfosis transformada (The transformed Metamorphosis,* 1600), donde se declaran por entero las doctrinas que rigen la *Tragedia del Ateo*.

Dramaturgos ingleses inmediatamente posteriores a Shakespeare

Hemos dejado, aun conscientes de cierta arbitrariedad, para otro grupo, a los dramaturgos Webster, Beaumont y Fletcher (generalmente emparejados en su colaboración), Middleton, Rowley, John Ford y James Shirley.

John Webster (1575-1625), entre el crecimiento del virtuosismo dramático a expensas del sentido moral, que caracteriza esta época post-shakespeariana, aporta una exacerbación del melodrama, sobre todo en sus dos obras principales, *El diablo blanco, o Vittoria Accorombona (The white devil, or Vittoria Corombona,* 1611) y *La duquesa de Amalfi (The Duchess of Malfy,* 1614). La Italia predilecta de Shakespeare sirve a Webster de campo ilimitado a sus truculentas fantasías, donde la estructura dramática está dominantemente centrada, aun sacrificándola, en tomo a tremendas escenas-claves que estrujan el corazón del espectador. *El diablo blanco* presenta la historia de la malvada Vittoria Accorombona, que incita al duque Brachiano a matar a su marido y a su propia mujer para suprimir obstáculos a su amor: la gran escena que sirve de eje a la obra es el juicio de los criminales, donde Vittoria, con la fuerza de sus palabras, logra escapar a la condena, pero sólo dando comienzo a la segunda parte de los derramamientos de sangre: las venganzas contra ella y el duque. Las muertes son refinadas y sutiles, con los más curiosos venenos alternando a las

puñaladas directas: y, en medio del horror, como contraste, se nos presentan pomposamente las ceremonias de la elección papal en Roma. Pero la supera justamente en fama su tragedia *La duquesa de Amalfi,* obra sin «clímax», sólo progresiva sucesión de maldades que van atenazando a la Duquesa, casada secretamente con su virtuoso administrador, entre las intrigas de sus hermanos, el cardenal y Ferdinand, este último turbiamente celoso de todo posible matrimonio de ella. En un momento dado, los dos verdugos se esfuerzan en volver loca a la duquesa, usando verdaderos suplicios mentales: primero, le dejan ver los cadáveres ficticios de su marido y sus hijos; después, fingiéndose reconciliar con ella, Ferdinand deja entre sus manos, a favor de la oscuridad de la mazmorra, la mano de un hombre muerto; después, instalan en la casa a todos los locos del manicomio, que, por cierto, desarrollan una escena de fantasía verbal, cercana, aunque pálidamente, a Shakespeare. Todos perecerán, justos y pecadores, con escenas de apuñalamientos por error y envenenamientos mediante objetos —flores que se huelen, libros, etc.—, como es recurso predilecto de este teatro. Pero hay aquí algo más que simple excitación de horrores: es un auténtico poeta el que escribe, con lenguaje fluido y vivo, que pasa de la emoción,

I am acquainted with sad misery
as the tanned galley-slave whith his oar

[«Me he familiarizado con la triste pena — como el curtido galeote con su remo»], al puro gusto del juego expresivo, bien sea grandilocuentemente

Plagues, that make lames through largest families,
consume them!

[«¡Pestilencias que abrís avenidas entre las más numerosas familias — consumidles!»], o, cuando alaba a la Duquesa su futuro marido,

she stains the time past, lights the time to come

[«hace vil el tiempo pasado, ilumina el futuro»], bien sea con amarga sátira moral, como en los maquiavélicos consejos que da Ferdinand al intrigante Bosola:

Keep your old garb of melancholy: 'twill express
you envy those that stand above your reach,
yet strive not to come near'em: this will gain
access to private lodgings, where yourself
may, like apolitic dormouse…

[«Conserva tu antiguo aspecto de melancolía: expresará — que envidias a los que están por encima de tu alcance — pero que no tratas de acercarte a ellos: esto te conseguirá acceso a las viviendas particulares, donde, — como un ratón político, podrás…»] Y, sobre todo, podemos oír todavía reflexiones líricas sobre la vida humana que nos hacen pensar en las de Shakespeare, aunque percibiendo una decisiva distancia, y el comienzo de una-racionalización lógica que será letal en la poesía:

What thing is in this outward form of man
to be beloved? We account it ominous,
if nature do produce a colt, or lamb,
a fawn, a goat, in any limb resembling
a man, and fly from't as a prodigy:
man stands amazed to see his deformity
in any other creature but himself…

[«¿Qué hay en esta forma exterior del hombre — para que sea amada? Consideramos ominoso — que la naturaleza produzca un potro, o un cordero, — un ciervo, una cabra que en algún miembro parezcan — un hombre, y huimos de ellos como de un prodigio: — el hombre se queda asombrado al ver su deformidad — en otra criatura que no sea él mismo…»] En los dos últimos versos, con un poco más de humor y de ligereza, creeríamos haber entrado en las moralejas racionalistas de Alexander Pope y

su siglo «ilustrado». Pero, a pesar de esto, era importante tomar nota de estos momentos de logro y riqueza en la expresión, porque mantienen aún una tonalidad que será una de las últimas veces que aparezca en las tablas inglesas.

El nombre de John Fletcher (1579-1625) nos sirve como punto de encuentro para diversos trabajos en colaboración, en que su propia parte debió de ser siempre la más débil, a juzgar por lo que produce en las ocasiones en que escribe él solo para la escena. Por otra parte, su manera peculiar de construir el verso con ciertas afectaciones prosódicas, permite rastrear la parte que le corresponde en las obras en común. Fletcher, en efecto, cuando trabaja solo, falla en la construcción dramática, aunque se desquite en manierismos poéticos. Su más ilustre colaborador fue Shakespeare, en *Enrique VIII* y tal vez en otras obras, pero su asociación más frecuente y fructífera fue la que mantuvo con Francis Beaumont (1584-1616) durante seis años. Beaumont y Fletcher producen obras variadísimas: la más célebre de ellas es una comedia quijotesca, *El caballero del Almirez Ardiente (The Knight of the Burning Pestle,* 1611). Aunque el *Quijote* no se había traducido todavía —ni su primera parte—, es indudable que hay un eco de su conocimiento en esta obra, parodia a un tiempo de la literatura «gremial» de la época (recuérdese, por ejemplo, Jo dicho al hablar de Deloney y de la afición de entonces a los libros de caballería). La obra arranca con el recurso del «teatro en el teatro», presentando una comedia «gremial» que da origen a protestas de unos ciudadanos, los cuales quieren, por reacción, demostrar la heroicidad de que es capaz un hortera, el «Caballero del Almirez Ardiente». Aun con cierta superficialidad, la obra logra su objetivo cómico, mezclando de paso una serie de elementos más (sátira del drama romántico, etc.). Beaumont y Fletcher colaboraron también en cierto tipo de tragicomedias cuyo ambiente tuvo eco, por ejemplo, en el *Cimbelino* de Shakespeare, como enredo amoroso-novelesco, sin calar en profundidad psí-

quica y en tono exótico de fantasía romántica. Así es *Philaster* (1609-1610), cuya acción se desarrolla en una imaginaria Sicilia, interviniendo en ella un paje que es en realidad una muchacha disfrazada, por amor del galán cuyos mensajes debe llevar, etc., en una palabra, los elementos de que ya hemos hablado con ocasión de ciertas comedias de Shakespeare, quién sabe si por imitación de estos modestos autores. La misma atmósfera sirvió para desarrollos puramente trágicos, no ya tragicómicos, en *La tragedia de la doncella (The Maid's Tragedy,* 1610-1611) y *Rey y no rey* (A *King and No King,* 1612): en la primera aparece el viejo tema de la «venganza» contra un rey que ha casado a su amante con un noble de la corte, pero es curioso que el vengador no sea el noble ofendido, que tiene un sentido de la lealtad al monarca semejante al del español *Del rey abajo, ninguno,* sino el hermano de la muchacha, a través de ésta. Hay inconsecuencias en la trama, pero no se advierten más que en una reflexión posterior, pues el ímpetu de la acción parece prestarles justificación. En cuanto a *Rey y no rey* utiliza la hábil situación del enamorado de su hermana —que luego resulta no ser su hermana—. Por último, Beaumont y Fletcher cultivan otro género más, de acuerdo también con la moda: el pastoril, en *La pastora fiel (The faithful sepherdess),* donde asistimos a la novedad de ver aparecer en escena un sátiro, que trata vanamente de seducir a la «pastora fiel»: parece como si la «mascarada» típica de la época elisabetiana se atreviera a hacer aquí una incursión en el teatro común, anticipando, por cierto, el *Comus* de Milton en motivos y «fauna».

Muerto Beaumont, Fletcher colaboró con Philip Massinger (1583-1639), un universitario oxfordiano de ideas disconformes con las oficialmente vigentes. Con él, dejándole la dura tarea de preparar el cañamazo y reservándose los trozos más poéticos, Fletcher firmó varias obras de gran interés, como *La traidora (The false one,* 1620), sobre el tema de César y Cleopatra, *El abogadito francés (The titile French lawyer,* 1619), y *El párroco español (The*

Spanish curate, 1622). Pero Massinger interesa sobre todo por su obra exclusiva, con la cual, dicho sea de paso, estamos ya saliendo de la época «jacobea» (por Jacobo, el sucesor de Isabel), y entrando en la época «Carolina», o sea la de Carlos I, el rey degollado; también el teatro será decapitado de golpe, cuando, en 1642, el Parlamento decrete el cierre de los espectáculos. Massinger revela en su teatro un profundo sentido religioso, un tanto diverso —como decíamos— del imperante entonces en Inglaterra, como se ve en su obra *El renegado (The Renegate,* 1624), donde tiene la osadía de poner como héroe protagonista un católico, y en *La virgen mártir (The virgin martyr,* 1620), escrita en colaboración con Dekker. Pero las tragedias más importantes de Massinger no son éstas, sino *La doncella de honor (The Maid of Honour,* 1622), *El combate innatural (The Unnatural Combat,* 1623), sobre el crimen de los Cenci, que más adelante volverá a ser tratado, entre otros, por Shelley, *El duque de Milán (The Duke of Milán,*1623), tragedia abundante en envenenamientos, y, sobre todo, *El actor romano (The Román Actor,* 1626), la obra predilecta del propio autor, donde hay una auténtica «arte dramática» dentro del drama mismo: el actor París, amado, aunque en vano, por la emperatriz Domitia, y muerto después por el emperador, representa una pequeña pieza que es un auténtico resumen del arte de representar, con sucesivas encamaciones de tipos diversos, un verdadero número de fuerza para los actores que quieran lucirse. Pero es interesante comparar esta tragedia con la ya mencionada *Doncella de honor,* más clásica y simple en su desarrollo, sobre el tema del caballero de Malta, que no se casa con su amada por observar su voto de celibato, pero que cuando falta al voto con una princesa, es abrumado por la antigua amada, la «doncella de honor», que por su parte entra en religión. Hay aquí una nobleza de carácter rotunda y sencilla que nos podría hacer presentir la «época del clasicismo», por contraste con los enredos violentamente emocionantes que han sido típicos del teatro inglés de esta época.

Massinger tuvo tanto o más éxito en la comedia que en la tragedia, si bien dando también al género ligero una intención moral de acuerdo con su carácter personal. Sus dos mejores logros en este sentido son *Un modo nuevo de pagar viejas deudas (A New Way to Pay Oíd Debts,* 1623) y *La señora de ciudad (The City Madam,* 1632). La primera de ellas vive aún en el repertorio moderno, y su protagonista, el avaro Overreach (literalmente, «alcanzar con exceso», y con estos nombres de definición moral ya vamos estando más cerca de la nomenclatura de la comedia de costumbres de la Restauración y del xvin, que de los nombres shakespearianos, como Bottom, «Canilla», o Dolly Tearsheet, «Dolly Desgarra-sábana»), pertenece al catálogo habitual de los principales personajes cómicos ingleses. Sin embargo, quizá por reflejo d,e Jonson —no sólo en el tema de la avaricia volponesca, sino en general, por su intelectualismo moralista—, la comedia de Massinger no tiene verdadera gracia, no puede hacemos reír, por más que exagere la ambición de su avaro y que le enrede en engaños y burlas. Lo mismo ocurre con *La señora de ciudad,* la Lady Frugal (otro nombre definidor aunque por contraste irónico), cercana ya a lo que será la comedia de Congreve en su problemática de «maneras». Massinger, en conjunto, aporta una especial importancia del elemento moral en el teatro, frente al virtuosismo del horror y de la sorpresa que manifiestan otros sucesores de Shakespeare: en este sentido, podríamos ver en él un precursor del futuro teatro, posterior al corte puritano de la vida dramática.

En cambio, es curioso el caso de Thomas Middleton (1580-1627): se le puede considerar como un legítimo heredero de Shakespeare en su riqueza y libertad, pero no en su lenguaje, que es algo plano y prosaico. Lo mejor de su labor son las tragedias, pero, en sus primeros años, dedicado a la comedia, creó un grupo de obras de gran importancia, por su hilarante sentido de farsa y su atrevimiento, que parece anunciar el vaudeville: por to-

das partes hay cornudos, jóvenes libertinos que pretenden heredar en vida a sus ascendientes, estafas, cuadros de costumbres, etc. En este ambiente entran, con otras, las comedias *Un truco para engañar al viejo (A trick to catch the old one,* 1606), *Un mundo loco, señores míos (A mad world, my masters,* 1606) y *La casta doncella de Cheapside (The chaste maid of Ch.,* 1612): no hay la menor intención moralizadora en ellas, sino que se tiende a tomar partido por el que sepa burlarse de los demás. Como resultado, el humor de

Middleton se conserva siempre vivo, al margen de designios e ideas. Dos son sus grandes tragedias: *El niño cambiado (The Changeling,* 1623), escrita con la colaboración auxiliar de William Rowley, y *Mujeres, guardaos de las mujeres (Women beware women,* 1620). Ésta, que presenta la corrupción de una bella veneciana por un duque, culmina en una escena de asombroso virtuosismo técnico, aprovechando la estructura del escenario de la época (**véase pág. 606**): en el balcón superior, el duque inicia la seducción de su víctima, hasta desaparecer con ella, mientras en el plano inferior se juega una partida de ajedrez, entre la celestina y la suegra de la seducida, con comentarios a las jugadas que —como en la partida de naipes de *Una mujer muerta con la bondad*— van subrayando inconscientemente la partida de amor que se desarrolla más arriba. Después de su caída, la bella veneciana adopta una actitud resueltamente cínica, entregándose incluso al crimen para mejorar en lo posible su nueva situación, unida ya al Duque. Pero Middleton no sabe hallar una solución equilibrada al problema planteado, y acaba con una matanza general de personajes, como vía fácil de escape. Algo más lograda en su unidad trágica es la mejor de aquellas obras en que Middleton colaboró con Rowley: *El niño cambiado,* cuyo título parece aludir a una intriga secundaria que es precisamente el mayor defecto de la obra, la cual sería sin eso de primera fila: en substancia, esta tragedia, de ambiente español, presenta la catástrofe de una muchacha

que, por haber utilizado a un asesino para suprimir el obstáculo a su amor por otro hombre, se ve luego esclavizada al asesino, que no admite otro pago que poseerla. Quizá el personaje mejor logrado es el sicario De Flores, pero también la protagonista sabe compensar la exagerada sinrazón de sus actos con momentos de eficacia expresiva, como al decir a su padre, al morir convicta y confesa de su infamia:

O, come not near me, sir, I shall defile you!
I am that ofyour blood was takenfrom you
for your better health; look no more upon't,
but cast it to the ground regardlessly,
let the common sewer take it…

[«¡Oh, no os acerquéis a mí, señor, os mancharé! — Soy de vuestra sangre lo que se os sacó — para vuestra mejor salud: no lo miréis más — sino echadlo al suelo sin cuidado, — dejad que se lo lleve la vil cloaca…»].

Aunque en un plano inferior a estas dos tragedias principales, hemos de recordar algunas otras obras de Middleton: *La gitana española (The Spanish Gipsy,* 1623), en colaboración con Rowley, una de cuyas dos intrigas sigue exactamente el argumento de *La fuerza de la sangre* de Cervantes, mientras en la otra hallamos, también algo cervantescamente, a una gitana llamada Preciosa, que, en realidad, es noble, lo mismo que sus padres, disfrazados de gitanos para evitar la justicia, volviendo ocultamente a España —como el Ricote del *Quijote*—. Después, y también en colaboración con Rowley, su tragedia *La bruja (The Witch)* ha cobrado cierta fama por haberse interpolado pasajes suyos (sobre todo, canciones) en *Macbeth*. Y por último *Una partida de ajedrez (A Game at Chess,* 1624), donde el recurso que sirvió de clave en *Mujeres, guardaos de las mujeres,* es ahora aprovechado con una intención antiespañola en sátira del proyecto de boda del príncipe Carlos en España: el embajador Gondomar tuvo que protestar

de la burla teatral contra el fracaso de aquel plan que él había organizado.

Gradualmente, la tragedia inglesa ha ido entrando en plena decadencia, cada vez más sofisticada, con abandono de los teatros populares, entregados a reponer autores «antiguos» como Marlowe, y refugiándose en los teatros de minoría y en la Corte, para dar allí rienda suelta a su virtuosismo en las truculencias, con descuido del vigor poético del lenguaje. Esto lo vemos en el dramaturgo que centra mejor la época de Carlos I: John Ford (1586-1640), todavía ocasionalmente buen poeta aunque a menudo nihilista en su sentido vital y moral. Sus tres obras más importantes son *Lástima que sea una prostituta ('Tis pity she's a whore), El corazón destrozado (The Broken Heart)* y *Sacrijicio de amor (Love's Sacrifice),* escritas en tomo a 1630. Basta una ligera idea del argumento de la primera, para hacerse cargo del clima del momento: se trata de un amor incestuoso entre hermanos —con adulterio, por añadidura—, que culmina con la irrupción del amante, llevando el corazón de ella en la punta de un puñal, en medio de un banquete. Y sin embargo, no faltan ocasionales restos de poesía, remotos ecos de una tonalidad shakespeariana, tal vez por virtud de la música que, en el «madrigal» polifónico o en el «ayre» para canto y laúd, seguía como al empezar la época elisabetiana, sirviendo de atmósfera propicia para la pervivencia de la lírica:

Lay a garland on my hearse
of the dismal yew;
maidens, willow branches bear;
say I died true.

[«Poned una guirnalda en mi féretro — del funesto tejo; — doncellas, traed ramas de sauce, — decid que morí fiel.»] *El corazón destrozado,* aun ateniéndose mejor a la moral normal, tiene el mismo tono de atrocidad sentimental: dos amantes se mantienen

puros sin consumar un adulterio deseado, pero ella pierde la razón y muere ayunando, y él desencadena, cuando todo parecía poderse arreglar perfectamente, la serie de muertes que siempre cierra estas obras.

Se diría, aquí como en *Sacrificio de amor,* que no es precisamente moral lo que aparece en la acción, sino una suerte de heroísmos con caracteres de obra de arte, en vez de ser norma natural de conducta humana. En esta segunda obra vemos algo de análogo carácter: una dama casada que rehúsa entregarse al que ama, pero luego decide hacerlo y suicidarse en seguida, decisión que frena los deseos de su amante, aunque no el puñal del esposo ofendido. No hay virtud, aunque lo parezca, sino virtuosismo.

El último, a muchos efectos, de los dramaturgos de esta época es James Shirley (n. 1596 y muerto en 1666, es decir, en el «Gran Fuego» de Londres, donde pereció quemado), que sufrió ya en la vida los efectos del cierre de los teatros, al cual reaccionó imprimiendo sus obras para la venta directa, además de refugiarse en las casi clandestinas representaciones de los aficionados aristócratas: unido al partido del Rey, pues la corte era siempre la fortaleza de la gente de teatro, huyó al extranjero a raíz de la decapitación de Carlos I y volvió luego para vivir de la enseñanza. Nos interesa señalar en Shirley el principio de la influencia directa del teatro español, cuyo Siglo de Oro se iba acercando entonces a su crepúsculo; hay obras suyas que reflejan otras de Lope y de Tirso, pero las más logradas son *El traidor (The traitor,* 1631) *y El cardenal (The cardinal,* 1641), ambas a cuál más cargada de muertes y horrores. Un año después de esta obra, el Parlamento —puritano— logra dominar al Rey —defensor de los espectáculos— y se da el decreto de cierre de los espectáculos públicos, con el pretexto de que … *do not well agree with public calamities, nor… with the seasons of humiliation* [«… no están de acuerdo con las calamidades públicas, ni… con los tiempos de humillación»]. Hay, sin embargo, un nombre que representa la «resistencia» del teatro,

siendo al mismo tiempo el último dramaturgo de estos tiempos y el primero de la Restauración: Sir William Davenant (1606-1668), al parecer ahijado de Shakespeare, que primero en círculos particulares y luego con óperas de palacio, ayudó al teatro a volver, bajo el pretexto de la música. *El sitio de Rodas (The siege of Rhodes,* 1656), fue seguida de otros dramas musicales como *La crueldad de los españoles en Perú (The cruely of Spaniards in Perú,* 1658) y *La historia de Francis Drake (The history of Francis Drake,* 1658), todas ellas evidentemente recargadas en el tono patriótico para evitar suspicacias antiteatrales. Desde 1660, con la reanudación monárquica en Carlos II, el teatro recobra plena beligerancia: unido a la monarquía, aun cuando ello significó distanciarse del sentir general, al pasar de los tiempos de la *merry old England* a la difusión popular del puritanismo, puede luego tener nueva vida en la época de la «Restauración». Pero el teatro ha cambiado mucho, aunque gradualmente, en menos de cincuenta años: del sonoro dramón y de la comedia con payaso que se habían visto en los primeros teatros en forma de patio de posada, se ha venido a parar a un barroquismo de efectos de sorpresa y horror, que dejará pervivir solamente, por la natural reacción a sus excesos, una línea simple y racional de lenguaje dramático. Ya en los últimos años anteriores al cierre de los teatros, la producción escénica más valiosa queda por completo fuera del círculo en que se ha venido moviendo esta exposición, por lo que aguardaremos para hablar de ella a que sea el momento de hablar de la poesía de su autor: es el *Comus* (1634), la mascarada silvestre y palaciega de John Milton.

Teatro español del siglo XVII

Teatro español, entre Lope y Calderón

La obra dramática de Lope de Vega no florece como experiencia aislada, posteriormente imitada y variada, sino en estrecha contemporaneidad con una situación general de abundancia y popularidad de ese tipo de teatro, siendo a menudo difícil saber si Lope precedía o seguía las ideas de los otros autores sobre los que extendía su «monarquía». En primer lugar, por razón cronológica, hay que tener en cuenta al «grupo valenciano»: cuando el joven Lope de Vega reside, confinado por dos años, en Valencia, desde 1588, trabaja allí, en gran proximidad de estilo y fecunda interacción de influjos, al lado de los dramaturgos de esa ciudad, cuya vida escénica, por cierto, tenía muy poco que envidiar a la del mismísimo Madrid. El grupo valenciano se reúne en la «Academia de los Nocturnos», bajo el ideal del clasicismo moderado en lo que respecta a la poesía, pero sus obras teatrales revelan más espontánea diversidad: el más famoso de ellos, Guillén de Castro, tiene un sentido de mayor «naturalismo» que, por ejemplo, el canónigo Tárrega. Pero todos ellos respiran el mismo ambiente: una libertad de costumbres y palabra que seduce a los castellanos, cansados de austeridad y deseosos de comedias frívolas, y que durante unas décadas asume valor proverbial teniendo su ejemplificación característica en el tipo de la «viuda valenciana» lopesca, entregada a experimentos amorosos. Aun el canónigo Tárrega (1554-1602), sin desdecir del decoro de su hábito, sabe

dar con viveza el aire de alegría profana y de cosmopolitismo aventurero que aparece en la obra de este grupo de autores.

Para tomar un ejemplo, puede verse *El prado de Valencia,* comedia de ágil intriga centrada en el paseo de las afueras valencianas, donde se tejen las cuestiones amorosas entre tapadas, cartas furtivas, forasteros —es importante el tipo de la adolescente italiana, que mueve los hilos del enredo— y, por supuesto, espadas prontamente desenvainadas al menor roce de susceptibilidad. (Como en Lope, y como en todo el teatro de esta época, las espadas fáciles de cruzar son el mejor signo distintivo de esta provincia del teatro universal: a menudo la prisa por el duelo es tal que los espadachines no tienen tiempo de explicarse los agravios.) El canónigo Tárrega triunfa en el gran golpe de escena final, apelando a unos disfraces de piratas moros para obtener la verdad calumniada, y lograr esa conclusión súbita típica del teatro del Siglo de Oro, que en su último centenar de versos suele arreglarlo todo, premiar los justos y castigar los injustos, y especialmente, no dejar nadie sin casar; la dificultad, para los actores, en las sorpresas de la mutación conclusiva, no existe, porque dejan ya de representar sus papeles en la «hora de la verdad», apelando a la indulgencia del público para que perdone «las muchas faltas».

Pasaremos por encima de las figuras menores del grupo valenciano —Gaspar de Aguilar, Boyl, «Ricardo del Turia»—, para referirnos al principal de ellos: el capitán Guillén de Castro (1569-1631), cuya obra, salvo en el caso de *Las mocedades del Cid,* no tiene quizá tanta fama como merece por culpa de su misma energía y libertad, que la hace poco escenificable para los criterios actuales de moralidad en el lenguaje público. *Las mocedades del Cid,* en sus dos partes, mutuamente necesarias, son un feliz logro, acertando con el gusto popular, y todavía de efecto válido (salvo por el inevitable problema formal del teatro del Siglo de Oro, la almidonada y hueca estrofa). Algún romance viejo («aparta, aparta, Rodrigo…») cumple esa función de galvaniza-

ción de los espectadores que otras veces corre a cargo de la canción tradicional. Guillén de Castro se esfuerza en dar a su obra cierto tono de fidelidad histórica —por eso, tal vez, no pone «gracioso» o porque Lope no enseñó a ponerlo hasta escribir su *Francesilla*—. Éste es su mérito, pero sólo relativo, si no coincidiera con una viva soltura en el manejo de personas y situaciones, que se comprende que sedujera a Corneille, sin dejarle percibir, no obstante, en dónde radicaba exactamente su gracia, tan irreductible al seco sistema francés. Pero *Las mocedades* no dan idea de la restante obra de Guillén de Castro, de inaudito y malicioso aplomo en la presentación de hechos bien escabrosos. Por lo pronto, su cuerda favorita es la ridiculización del afeminado, en algún caso —*El Narciso en su opinión,* imitado por Moreto en *El lindo don Diego* en el empleo del tipo del presumido enamorado de sí mismo—, pero en otro caso —*La fuerza de la costumbre*— contrastando con un tipo de mujer enérgica y varonil, o simplemente —en *Los mal casados de Valencia*— utilizado como elemento parcial, que recarga un color dentro de una situación general de enredo erótico. Y no es necesaria la caracterización escénica para que el lector sepa a qué atenerse sobre este tipo, porque los demás personajes le llaman repetidamente y con todas sus letras las peores cosas, llegando a un grado en el improperio y la libertad de palabra que todavía parece haber tenido ecos modernos en el teatro dialectal valenciano.

No hay que dar, sin embarga, otra importancia a esas libertades que la de ser recursos instrumentales, dentro de una intención general bastante sana: así, *La fuerza de la costumbre* se resuelve dejando llegar a las costumbres propias de su sexo a los dos hermanos cuyas anormales educaciones les habían hecho adquirir ciertas maneras externas del sexo contrario: son, naturalmente, sendos amores los que les rescatan, además de su buena voluntad, culminando en respectivos duelos: el duelo en que el ex estudiante cobarde se acredita como hombre de pelo en pecho, y el

otro raro duelo en que la muchacha educada militarmente, batiéndose con el que la ama, termina por sucumbir a éste en abrazo amoroso sobre el terreno del combate.

Mucho más escabrosa es *Los mal casados de Valencia,* que, sin embargo, se distingue por lo hábil de su trama y de su estilo. Sobre su tema, baste decir que se basa, no ya en un «triángulo», sino en un «pentágono» amoroso, con alguna situación que, siendo por sí mala, aparece con caracteres de aberración ante otros personajes por culpa del disfraz de paje que reviste una de las figuras femeninas. Destaca la escena del «juego de prendas» en que un juego parecido al moderno «De La Habana ha venido un barco…» sirve para revelar el enredoso tejido erótico que pone en marcha la obra. El final de la obra resulta, en cambio, forzado e insatisfactorio. En general, Guillén de Castro queda como uno de los mejores autores, en la técnica y el lenguaje, de este período teatral español: los límites y obsesiones de sus temas son responsables de que su obra no pueda haber ocupado en la escena todo el lugar que por derecho «literario» le correspondería en una valoración crítica.

Entre Lope y Calderón, el dramaturgo de mayor relieve es, indudablemente, «Tirso de Molina» (Fray Gabriel Téllez, mercedario, 1584?-1648), quien, si no puede rivalizar con las obras maestras de Lope, en cambio le supera en el nivel medio, quizá por la modestia y concreción de su intento, pues es difícil hallar una comedia fallida entre el centenar aproximado que se conservan de las trescientas o cuatrocientas que escribió. Con todo, hemos de empezar poniendo en lugar aparte *El condenado por desconfiado*; aunque las pesquisas eruditas llegasen a aseguramos que su autor fue la misma persona que firmaba «Tirso de Molina», este drama teológico seguiría sin tener nada que ver con el teatro de Tirso. Bastaría la paradójica razón —paradójica, por tratarse de un autor fraile— de su tema profundamente grave y teológico, en contraste con la sencillez del teatro religioso de Tirso, nunca

dado a problemas ni filosofías: pero más decisivo es el tono de la voz, la expresión y el estilo, en una tesitura de pensamiento y retórica diversa a la de Tirso, y en cambio mucho menos ágil y fluida. Pero este gran drama puede permanecer solitario y anónimo sin dejar de estar por eso entre las mejores piezas teatrales del Siglo de Oro. Su argumento es la puesta en escena de la gran polémica teológica de la época: la discusión en torno al problema de la predestinación, entendido de modo más desesperado y radical por el calvinismo, y ante el cual el catolicismo adopta una actitud que reviste dos posibles matices, según la mayor o menor importancia dada a la libertad respecto al necesario conocimiento divino del destino que tendrá cada hombre. El autor del *Condenado por desconfiado* participa, como Fray Luis de León en su tiempo, del sentir molinista, es decir, de la mayor valoración relativa de la voluntad humana. Pero, sin ninguna sequedad escolástica, el drama es una lección viva sobre la infinitud de la misericordia de Dios, ante la cual no hay pecados tan grandes como para no ser perdonados al que se arrepiente. El ermitaño Paulo se hunde en la desconfianza, porque, al querer asegurarse de cuál será su fin, el diablo aprovecha esta «tentación a Dios», engañándole con hacerle creer que su destino eterno va unido al del bandido Enrico —el cual, sin embargo, se arrepiente luego en el patíbulo. La angustia espiritual cobra una voz intensa, en su clamor desesperado al cielo, sólo comparable a la del Fausto de Marlowe en su escena final (**véase página 611**). Así, en la escena de arranque, Paulo ha soñado su juicio y condenación ante Dios y se atormenta pensando:

Con aquella fatiga y aquel miedo
desperté, aunque temblando, y no vi nada
si no es mi culpa, y tan confuso quedo
que si no es a mi suerte desdichada
no sé a qué lo atribuya. Vos, Dios Santo,

declaradme la causa de este espanto.
¿Heme de condenar, mi Dios divino,
como este sueño dice, o he de verme
en el sagrado alcázar cristalino?...

Es evidente que la gracia de la palabra queda por detrás del poder del pensamiento; no es esto lo que suele ocurrir en la obra reconocida de Tirso.

Pues ésta aparece redonda y directa, sin recámaras de meditación. Es más: un sentimiento opuesto al que orienta el *Condenado por desconfiado* es el que condena, con aire de ejemplaridad, al *Burlador de Sevilla,* don Juan Tenorio, acuñado aquí como modelo para posteriores versiones más divulgadas —y a veces más humanizadas—, desde la de Moliere a la de Zorrilla, pasando por Da Ponte y Mozart. Este don Juan es un odioso *recordman* de la deshonra, incapaz de amor y gallardía, hasta el punto de infamar mujeres bajo nombre y figura de otros, sin amor ni gloria, ni casi tiempo para el placer. Se acentúa aquí un rasgo extremado de la literatura española: su cruel complacencia en el humor macabro. Así, cuando el fantasma de don Gonzalo llega a la cena a que le invitó don Juan, el gracioso Catalinón supera su miedo para entregarse a las bromas:

CATALINÓN. *¿Yo, señor, con convidado de piedra?*
DON JUAN. *¡Necio temer!*
Si es piedra, ¿qué te ha de hacer?
CATALINÓN. *Dejarme descalabrado.*
DON JUAN. *Háblate con cortesía.*
CATALINÓN. *¿Está bueno? ¿Es buena tierra*
la otra vida? ¿Es llano o sierra?
¿Prémiase allá la poesía?
CRIADO. *A todo dice que sí, con la cabeza.*
CATALINÓN. *¿Hay allá*

muchas tabernas? Sí habrá
si Noé reside allí.

Pero el núcleo más típico de la obra de Tirso está constituido por las comedias de leve enredo sentimental, y dentro de éstas, por las que giran en tomo a una mujer como protagonista y urdidora de las acciones, frecuentemente con traje masculino. No es que Tirso sea creador de caracteres en el sentido en que propenderíamos a entender esto hoy —o refiriéndonos a Shakespeare—, como inventor de personas individuales, de nombre propio inolvidable: simplemente, Tirso sabe jugar con algunos sentimientos típicos —por lo regular, típicos del alma femenina— y sobre esa constante falsilla desarrolla con agilidad sus carpinterías dramáticas, servidas por la flexibilidad de su verso —el menos ripioso, si no el más genial, del Teatro del Siglo de Oro— y con ayuda de los «graciosos» más simpáticos de aquel ambiente, si bien todos ellos indiferenciables entre sí. Se ha invocado la experiencia de Tirso como fraile confesor de mujeres para explicar su conocimiento del alma femenina: pero no es preciso analizar muchos misterios, porque, como decimos, se trata de unos recursos psicológicos de gran simplicidad, girando en tomo a una constante situación favorita; la mujer como organizadora y triunfadora en una acción, tal vez porque esa apoteosis revela la fuerza femenina, aunque no hay que pensar que sea lo mismo que simbolizó Goethe en el eterno femenino que *zieht uns hinan* [«tira de nosotros adelante»]. El feminismo de Tirso se evidencia en que no es sólo en las comedias de intrigas donde mejor le sirve la situación de la mujer protagonista: en el drama histórico, su máximo logro es precisamente *La prudencia en la mujer,* sobre la regencia de doña María de Molina, y tampoco hemos de olvidar su «drama americano», *Amazonas en las Indias,* sobre Pizarro y estas míticas viragos, que aquí resultan capaces de amor y celos, llegando a ponerse mantos de «tapadas» castellanas. El drama,

por cierto, nos presenta una de las primeras apariciones del ambiente del Nuevo Mundo en la escena española:

... no hallamos otras delicias
que ñames, agios, papayas,
guayabos, cocos y piñas:
porque iguanas y alcatreces
fuera pedir gollorías.

Por otro lado, en los dramas bíblicos abundan, entre los mejores ejemplos de mujer protagonista, como *La venganza de Tamar*: y en los hagiográficos, sin mengua de algún drama como *Santo y sastre,* de conmovedora fuerza en su ingenuidad, las tres partes de *Santa Juana* tienen mayor importancia.

Viniendo ya a las comedias propiamente dichas, observamos que, al elegir un puñado de ellas dejándonos llevar de los azares del gusto, han resultado todas un tanto «feministas», y que precisamente las dos más célebres tienen a su protagonista vestida de hombre: son, claro está, *El vergonzoso en palacio* y *Don Gil de las calzas verdes*. *El vergonzoso* puede muy bien ser considerada la cima del teatro de Tirso: su argumento, en el fondo muy sencillo, se apoya en la situación de la princesa que tiene que obligar a su humilde amante a la declaración por medios de gran ingenio. La escena clave de la comedia es aquella en que la dama finge dormir a la llegada de su tímido amador —fingido maestro de caligrafía—, y, haciendo como si en sueños dialogara con él, asegura al «vergonzoso» sobre su dicha sentimental. Pero cuando despierta, finge no recordar nada para no excusar al galán de su obligación masculina de declararse:

MADALENA. (Como si durmiera)
Don Dionís...
MIRENO. *¿Llamóme? Sí.*
¿Está despierta? Mas no.

Y quien me llama dormida
no me quiere mal despierta.
¿Si acaso soñando está
en mí? ¡Ay cielos! ¿quién supiera
lo que dice?

MADALENA. (Como durmiendo) *No os vais fuera;*
llegaos, don Dionís, acá.
Ya que a enseñarme venís
a un tiempo a escribir y amar
al Conde de Vasconcelos…

MIRENO. ¡Ay celos! ¿Qué es lo que veis?

MADALENA. *quisiera ver si sabéis*
qué es amor y qué son celos…
Decidme ¿tenéis amor?
¿De qué os ponéis colorado?
(Ella misma se pregunta y responde como si durmiera)
¿Queréis bien? — Señora, sí.
¡Gracias a Dios que os saqué
una palabra siquiera!
¿Ya habéis dicho a vuestra dama
vuestro amor? — No me he atrevido…
… Yo os haré de medianera:
decidme a mí a quién amáis.
— No me atrevo — ¿Qué dudáis?
¿Y si yo su nombre os doy?
¿Diréis si es ella si soy
yo acaso? — Señora, sí.

En este punto, es evidente que la comedia, como género moderno, ha alcanzado su madurez definitiva y su porvenir europeo se desarrollará sobre terreno conquistado. Sobre esta finura se pueden acumular los enredos, los disfraces y los equívocos sin quedarse en hueco artificio formal. En este caso, *El vergonzoso en palacio* termina con el genial golpe de presentar, tras una confusión nocturna en un jardín, a la protagonista y su hermana asegurando cada una de ellas tener un Don Dionís en su respectiva alcoba: para dicha de la audaz Madalena, cuando se vea que es ella la que tiene razón, y se sepa que el secretario calígrafo es en realidad un príncipe: y para desdicha, cuando se descubra que se trata de suplantación, de su hermana, desdeñosa de todo amor y enamorada en cambio de su propia imagen pintada en traje de hombre.

Análoga situación, pero forzando las tintas, nos presenta *Don Gil de las calzas verdes,* en cuya escena culminante llega a haber cuatro don Giles por la escena, con desconcierto del criado Caramanchel, el mejor «gracioso» de Tirso, sobre todo en su sátira de los médicos, que era tema predilecto del autor. Y precisamente este tema se mezcla con el *leitmotiv* de la mujer vestida de hombre en una de las comedias que deberían ser más celebradas de Tirso, *El amor médico,* muy diversa, y en algunos sentidos mejor que el posterior *Amour médecin* de Moliere: aquí se trata de una dama que se disfraza de médico para seguir un desdeñoso amor. En la escena culminante, cultivando la confusión entre una hermana que dice tener —y que es ella misma sin disfraz— y su aspecto de catedrático de Medicina, llega a convencer a su rival enferma de que es la hermana del médico, disfrazada de él mismo, para volver a su papel de médico inmediatamente, y por fin revelarse en su primitiva condición de mujer, todo ello sin salir de la misma escena (con lo cual se demuestra una vez más que el teatro del Siglo de Oro siente bien poco interés por el realismo y la verosimilitud). La protagonista, como ocurre en Tirso

con relativa frecuencia, pasa en sus palabras del portugués al castellano, bilingüismo también explotado para sus intrigas (y para los chistes del «gracioso»).

En otras comedias, la mujer cumple su odisea victoriosa desde una condición humilde y plebeya, real o fingida: en el primer caso está, por ejemplo, *La gallega Mari-Hemández,* donde Tirso se mueve a su sabor en la atmósfera aldeana; en el segundo, *La villana de Vallecas,* donde la hidalga se disfraza de villana para organizar el complicado tejemaneje que le permita recobrar su honor.

Una de las mejores comedias de Tirso es sin duda *Marta la piadosa*. Salta a la vista la comparación con el *Tartufo* de Molière, pero la analogía es muy superficial. Marta se finge beata para rehuir un matrimonio indeseado y reservarse así para su verdadero galán, quien, disfrazado de estudiante, entra en su casa con el pretexto de unas lecciones de latín, en las que, por cierto, se producen unos desvergonzados retruécanos al declinar, que nos hacen recordar ciertas escenas shakespearianas. Pero Marta no es tartufesca, porque deja de fingir tan pronto como no tiene delante a su padre, entregándose a cambiar requiebros y besos con su amante.

Insistiendo siempre en el mismo tema, introducen una nueva técnica otras obras como *Desde Toledo a Madrid* —recordada por *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla—, y *En Madrid y en una casa,* variada, en ambiente exótico, en *Amar por señas*. La primera es una comedia itinerante, cuya acción se va desarrollando en las paradas en un viaje, con sabrosos retazos de ambiente castellano y de ruido de ventas, coches y muleros. (La situación inicial está dada, en prosa, en un cuento de los *Cigarrales.)*

¡Jesús! ¡Cuál vengo! El alma
traigo en los dientes.
—Échela en la palma.

¡Gentiles damerías!
Legua y media han andado. Ésta es Olías:
éstas sus ventas llenas
de palominos, vaca y berenjenas.
A este andar, llegaremos
en dos años. — Marina, remojemos.

Con sus ágiles mutaciones, esta comedia llega a damos la sensación de estar en marcha, cinematográficamente.

En Madrid y en una casa —como *Amar por señas*— se apoyan en las intrigas posibles gracias a un pasadizo secreto en una casa —el elemento que luego aprovechará *La dama duende* de Calderón—. Todavía querríamos mencionar alguna otra comedia que representa muy diversas posibilidades en la variedad escénica de Tirso, así *El castigo del penséque,* donde el autor sale limpiamente airoso de la difícil situación de la enamorada del que cree ser su hermano. Hay aquí, en la primera escena, un estupendo trozo que revela la sutil ironía con que Tirso mueve los hilos de sus acciones escénicas —y que es seguramente el secreto de su gracia —: dos españoles llegan a la frontera de Flandes, y uno de ellos se para a hacer una iconografía imaginaria del país, según como suelen representarlo los tapices y cuadros que se venden en España:

—Flandes todo es un vergel.
—¿Cómo lo sabes?
—Así
se nos vende en nuestra tierra
en lienzos. Allí una sierra,
un ameno valle aquí…
… luego, con música y fiesta,
dos damas de cardenillo
oyendo el amor sutil

de un galán de perejil
con un coleto amarillo…
… Esto es Flandes en pintura.

Realmente, podría ser la descripción de un cuadro flamenco de la época, o, mejor aún, de una de esas desteñidas imitaciones que, en forma de tapices, se han seguido haciendo hasta nuestros días. Hemos de admirar el ingenio de Tirso para «crear ambiente» en el umbral de la comedia dando al mismo tiempo el tono de burla en que se ha de presenciar. Con ello nos hemos asomado al íntimo despego sonriente con que este buen fraile (por lo demás, tan importante en su Orden, cuya historia escribió) pasaría el rato componiendo estas comedias, que, si no muy moralizantes, siempre serían más morales que otras en la escena de su tiempo —por mucho que escandalizaran a sus compañeros de Orden, con seudónimo y todo—. Por aquí habría que rastrear la raíz de las cualidades positivas de Tirso, pero también la de sus límites, que observamos claramente en *Los cigarrales de Toledo,* ese libro de relamida y afectadísima prosa —salvo en el cuento italianizante final, *La burla de los tres maridos*—, donde se engasta el diamante de *El vergonzoso en palacio*. Tirso, en resumen, queda como el más equilibrado y seguro dramaturgo del Siglo de Oro, pero por la clara conciencia de su propia limitación.

Al lado de Tirso, forma un curioso contraste Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639), mejicano de nacimiento, y, tras de largos pretendimientos, letrado en altos cargos oficiales. Tal vez por influjo de su deforme figura corporal, Ruiz de Alarcón se refugia en la claridad de su rectitud moral, frente a la «bestia fiera» —como llamó al público, idólatra de su enemigo Lope—, creando un mundo teatral de seca rigidez moral. En sus obras, el hombre bueno y justo —por lo regular, poco brillante, feo o viejo— triunfa sobre el enredador, el mentiroso, el tramposo —que, a pesar de todo, queda como el más simpático, incluso quizá para el propio autor, que deja escapar así su secreta admiración por los

vividores—. Este sistema de valores moralistas hace de Alarcón un caso singular entre el teatro de su momento, y se comprende que, en cambio, encontrara eco en la escena francesa inmediatamente posterior: su obra maestra, *La verdad sospechosa,* influye fundamentalmente en *Le menteur* de Comedle y de rechazo también en Goldoni. Esta comedia se basa en el tipo del mentiroso que se enreda en sus propios embustes, hasta no ser creído cuando dice la verdad, y, lo que es peor, hasta encontrarse que por error tiene que casarse con quien no quiere: el castigo, evidentemente, llega a ser excesivo para ser inexorablemente aplicado por el propio padre, que parece haberse vuelto inhumanamente implacable al ver que su hijo es capaz de engañarle a él mismo. Sobre todo, hay desmesura en la pena porque la mentira de este embustero no es siempre una vulgar herramienta de engaños interesados, sino que asume a menudo carácter artístico, por el puro placer de quedar bien en la conversación:

Fingílo, porque me pesa
que piense nadie que hay cosa
que mover mi pecho pueda
a envidia o admiración,
pasiones que al hombre afrentan…
Tú no sabes a qué sabe
cuando llega un portanuevas
muy orgulloso a contar
una hazaña o una fiesta,
taparle la boca yo
con otra tal, que se vuelva
con sus nuevas en el cuerpo
y que reviente con ellas.

Detrás, pues, del esquema moralista que se observa con facilidad en la obra de Alarcón, hay algo complejo y humano, que nos

explica la auténtica calidad de su teatro, por cierto, mucho más escaso y meditado que el de casi todos sus coetáneos: sólo conservamos de él una treintena de comedias. Muchas otras comedias —la mayor parte— siguen esa línea de predicación ética: así. *Las paredes oyen,* contra la murmuración, o *Ganar amigos,* o, en ambiente ligero y próximo al de Tirso, *El examen de maridos,* pero el teatro de Alarcón tiene otras vetas: por lo pronto, como hecho curioso pero malogrado, citemos su dramón religioso, *El anticristo,* salpicado de elementos valiosos, aunque perdido por su raro planteamiento —es un Anticristo seudo-Mesías entre los judíos—, por la longitud de sus parlamentos, y —todo se ha de decir— por la memorable pita que el público lopista infligió a su estreno. Pero, dejando esta singularidad, hay algún drama de corte lopesco, de sobra digno del propio Lope: *Los pechos privilegiados,* que, como su nombre indica, se basa sobre el caso de una rústica ama de cría que logra del Rey exención tributaria por haber sabido reivindicar el honor de su «hijo de leche»: es muy interesante el tipo de la rústica y forzuda campesina, capaz de poner sus sarmentosas manos sobre la misma persona real, en peleas campales. Y podríamos considerar como drama prerromántico *El tejedor de Segovia* —completado, posteriormente, por una primera parte anónima, en que se escenifican los antecedentes de la acción, sin desnivel de inferioridad. Aquí Alarcón se demuestra habilísimo constructor de peripecias e intrigas escénicas que nos llegan a tener sin aliento, como leyendo una buena novela de aventuras. Exento de retóricas y garrulerías, este drama, que parece animado por un sentido moderno de agilidad, constituye uno de los mejores resultados técnicos del teatro del Siglo de Oro.

Con Tirso y Alarcón, hay un numeroso elenco de dramaturgos que terminan de ocupar el hueco —no muy amplio, por cierto— que dejaba Lope en las tablas de su tiempo: nombraremos, en primer lugar, al discípulo predilecto de Lope, Juan Pérez

de Montalbán (1602-1638), famoso sobre todo por *Los amantes de Teruel,* sobre el tema que volvió a tomar después el teatro romántico, pero también feliz en comedias que, por su triunfante feminismo, se aproximan a Tirso; así, *La monja alférez,* y, como síntesis de influjos lopescos y tirsianos, *La toquera vizcaína,* movido enredo que teje una mujer bajo diversos disfraces en tomo a un hombre. Mayor personalidad tiene Luis Vélez de Guevara (1579-1644), el autor del *Diablo cojuelo,* cuyo lopismo radica sobre todo en tomar canciones populares como base de sus invenciones dramáticas, pero a veces dejando la resolución escénica en forma un tanto inconclusa —*La luna de la Sierra,* sobre una canción musicada por Juan del Encina, y *La niña de Gómez Arias,* sobre el famoso romancillo—. La obra maestra.de Vélez de Guevara es *La serrana de la Vera,* sobre la bandolera inmortalizada por la canción popular; pero también ocurre aquí algo de lo apuntado para las obras anteriores, pues el trágico final queda por debajo del principio y de su magnífica presentación del tipo de aldeana indómita. Es muy equilibrado el drama *El diablo está en Cantillana, y* tiene gran interés, como pieza de fuerte originalidad, *El rey en su imaginación,* de sabor casi moderno, sobre el tema del soldado coronado rey por broma, y que tanto se posesiona de su papel que la reina verdadera le toma por esposo. Pero la obra de Vélez de Guevara que disfruta de mayor fama es *Reinar después de morir,* sobre el macabro motivo de Inés de Castro.

Un caso especial entre este grupo de dramaturgos lo constituye Antonio Mira de Amescua (1574-1644): su drama *El esclavo del demonio* tiene amplia fama como obra prefáustica, manejando elementos de gran hondura religiosa y psicológica, pero hay que decir que la arquitectura de la obra no aprovecha como hubiera podido estos puntos de partida, legando sus motivos para mejores manos. Todavía podríamos añadir algún nombre de discípulo inmediato de Lope, como Diego Jiménez de Enciso (1585-1634), autor de *El príncipe Don Carlos,* versión valiente y animada

del tema que luego sirvió a Schiller. Pero poco a poco el clima teatral se va orientando al predominio de dos elementos que en Lope no eran los más poderosos, la profundidad barroca o la sutileza del enredo cómico. Así, aunque todavía nacido en el siglo XVI, Alvaro Cubillo de Aragón (1596-1661) nos sitúa ya al lado de Calderón y Moreto, sobre todo en *Las muñecas de Marcela,* curiosa comedia donde un conflicto de capa y espada, con amores y ocultamientos, se vale de una casa de muñecas como eje del juego escénico.

Y nos queda aparte el género dramático auxiliar del entremés, que pasa a hacerse también en verso, como la comedia de extensión total, después de la prosa de Lope de Rueda y Cervantes: Luis Quiñones de Benavente (m. 1651) representa esta situación del entremés —también cultivado por Quevedo en forma muy personal —, con piezas de tan buena ley humorística como *El gorigori,* rápida estampa en que interviene un personaje que habla en italiano —macarrónicamente—, y en que se finge una muerte con el consiguiente entierro, y el canto fúnebre en grotescos latines:

SACRISTÁN. *Homo tam necius qui moret*
antequam festivitate,
enterretur.

TODOS. *Enterretur,*
gori, gori, gori, gori.

DON ESTUPENDO. *Mas, ¡cuánto va que me llevan,*
voto a Cristo!

SACRISTÁN. *Pater noster…*

Y por último, hemos de dejar para un capítulo aparte a Calderón, que crea todo un mundo y toda una época en el teatro español.

Cervantes

Cervantes : persona y obra

La obra de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) muestra en su diversidad, en sus intentos más o menos afortunados y en sus variaciones de estilo un real empeño de escritor que se sabe en posesión de dotes extraordinarias pero que se pierde por caminos sin salida y por géneros no adecuados a su temperamento hasta que tiene la feliz idea de concebir el *Quijote* y el acertado sentido de escribirlo con los más maravillosos, adecuados y eficaces medios de expresión. Con ello no se quiere menguar valor al resto de la obra cervantina, en la que se pueden seleccionar algunos entremeses, varias narraciones breves que tituló «novelas ejemplares», unos pocos versos y alguna que otra página de *La Galatea* y, aún más, del *Persiles,* capaces de atraer y de impresionar al lector moderno. Pero si no hubiera escrito el *Quijote* no podríamos llamar a Cervantes «el Príncipe de los Ingenios» y difícilmente se le hubiera ocurrido a nadie adjetivarle de «genial», como tantas veces se ha hecho y con total y fundamentada justicia. El *Quijote* eclipsó toda la demás producción de Cervantes, y desde que se imprimió fue celebrado como una obra maestra por toda condición de lectores, cultos e ignorantes, encumbrados y humildes, españoles y extranjeros, y su alto prestigio no ha sufrido interrupciones desde 1605 hasta nuestros días. Jamás ha sido preciso vindicar al *Quijote* porque, precisamente, las exageraciones en su apreciación han seguido otro curso: en esta novela se han querido ver intenciones recónditas, sátiras disimuladas, con-

cepciones políticas o filosóficas, y el fetichismo cervantino ha llegado a extremos que muchas veces han rayado con la demencia y lo absurdo. Mientras unos veían en el *Quijote* una especie de texto revelado y modelo inapelable de gramática, otros sostenían que Cervantes lo creó en cierto estado de inconsciencia, que él mismo no se daba cuenta de lo que hacía y que salió tan bien por pura casualidad. Procuremos acercamos a Cervantes sin desfigurarlo ni mixtificarlo. Cervantes, aunque nacido en la ciudad universitaria Alcalá de Henares, no pisó sus aulas, y su cultura, adquirida en colegios de la Compañía de Jesús y en el estudio madrileño de López de Hoyos, estuvo por encima del nivel medio, pero en modo alguno se podía equiparar a la de los sabios doctores que se graduaban en Alcalá o Salamanca y era muy inferior a la de otros grandes escritores, como Quevedo o Gracián. Las ideas de Cervantes sobre filosofía o política eran las corrientes y normales de cualquier español culto de su tiempo, y los profesionales en estas dos disciplinas sabían mucho más que él o tenían concepciones infinitamente más originales. Incluso en lo que se refiere a la perfección gramatical o estilística de la prosa un Fray Luis de Granada o un Mateo Alemán son superiores a Cervantes, del cual son tan característicos los descuidos en el lenguaje (anacolutos, conjunciones cortadas, antecedentes callados, cambios bruscos de modos verbales, redundancias, repeticiones, faltas de concordancia, variaciones de sujeto, etc.), que algunas veces adquieren un gran valor afectivo y pueden ser conscientes cuando con ello intenta reproducir el habla popular. Ello ha hecho perniciosas determinadas desviaciones pedagógicas que imponían a los niños de las escuelas la lectura del *Quijote* como modelo de lenguaje, impidiendo con ello que se vieran los extraordinarios méritos del libro, que son literarios y humanos, y no sintácticos. La grandeza del *Quijote* está en la entraña de la novela misma y en el superior arte de su realización.

Cervantes poeta

En 1569, cuando contaba veintidós años, se publicaron las primeras poesías de Cervantes, ocasionales e incluidas en una relación de las honras fúnebres de la reina doña Isabel de Valois. Durante toda su vida escribió versos, aunque nunca los reunió en un libro, y al final comprendió que el Cielo no quiso darle la gracia de ser poeta, confesión hecha en su poema *Viaje del Parnaso* (1614), obra mediocre que es imitación de otra obra mediocre italiana. *El Viaje del Parnaso* es útil por la información que nos da sobre escritores de su época, pero sus versos son duros y a veces hasta chapuceros y su lectura no se puede emprender por puro deleite. Si no lo hubiera escrito Cervantes yacería en un merecido olvido este poema compuesto aproximadamente por los mismos años en que don Luis de Góngora trabajaba en el *Polifemo y* en *Las soledades*. Pero sería injusto condenar en bloque la poesía del autor del Quijote y sumarse a Villegas que le llamaba «el mal poeta de Cervantes». Sus canciones sobre la Armada Invencible repiten ecos herrerianos y el influjo de Fray Luis de León y de Garcilaso es frecuente en las numerosas poesías intercaladas en *La Galatea*. Pero allí donde encontramos los mayores aciertos poéticos de Cervantes es en las cancioncillas de tipo tradicional que se cantan en sus piezas de teatro o en sus novelas o en las composiciones burlescas con que termina algunos entremeses, como la que cierra el de *La cueva de Salamanca*. En el mismo *Quijote* hallamos la poesía de Cervantes garcilasista, como es la Canción de Grisóstomo, y varios sonetos graves, pero también composiciones jocosas, como aquellas con que se abre la novela, y versos humorísticos, como los que escribe el hidalgo manchego en las cortezas de los árboles de Sierra Morena. A pesar de todo es difícil empresa salvar a Cervantes como poeta: había muchos poetas buenos en su tiempo que constantemente lo superan, y es tanta la calidad del *Quijote* que hemos de ser muy exigentes con cuanto escribió su autor.

El teatro de Cervantes

La producción de Cervantes como autor teatral tuvo una primera etapa, aproximadamente entre los años 1582 y 1587, que se define dentro del amplio panorama de la escena española, por su carácter de transición. En este lapso estrenó varias obras «con general y gustoso aplauso de los oyentes», como afirma él mismo, tal vez exagerando un poco, e intentó dar una más lógica y racional estructura a la tragedia de tipo clásico allegándose al estilo de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués y Lupercio Leonardo de Argensola. Estos intentos de teatro de empaque, que hubieran podido conducir a una tragedia similar a la neoclásica francesa, se derrumbaron ante el ímpetu de Lope de Vega, que introdujo en la escena española una nueva fórmula que fue de general agrado y que se aceptó sin reservas. El mismo Cervantes da fe de este hecho al escribir, no sin cierta melancolía: «dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza *[expresión mil veces repetida desde este momento, pero casi siempre bajo la forma «de la naturaleza», error que tergiversa su sentido],* el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica». Esto lo escribía Cervantes varios años después, en el prólogo con que en 1615 presentaba a los *lectores,* no *auditores,* sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Es posible que en este libro algunas de las piezas que figuran sean refundiciones de la anterior etapa de actividad teatral de Cervantes, el cual, ya famoso y encumbrado por el *Quijote,* no teme publicar sus obras dramáticas en momentos en que Lope de Vega, por el que sentía evidente aversión, se había convertido en el amo y señor de la escena española. Por esta razón el teatro de Cervantes —exceptuando los entremeses— siempre nos da la impresión de algo no logrado ni resuelto completamente y nos parece corresponder a una época literaria muy anterior al *Quijote*.

De la primera época del teatro de Cervantes sólo poseemos dos obras: *El trato de Argel,* que a pesar de su mediocridad tiene el gran valor de ofrecer impresionantes datos autobiográficos del

cautiverio, y *El cerco de Numancia,* hábil síntesis de los datos que sobre este heroico hecho nos han conservado los historiadores clásicos, leyendas de carácter tradicional (como es la escena final, en la cual el único superviviente de la ciudad, un muchacho, se suicida lanzándose desde una torre cuando entran los romanos) y abstracciones o figuras morales (España, el Duero, la Guerra, la Fama, etc.). Ello da a la tragedia una intensidad real y un gran valor emotivo y patriótico (es de notar que su representación enardeció el espíritu de los sitiados en Zaragoza por los ejércitos de Napoleón).

Tres de las comedias publicadas en 1615 —*El gallardo español, Los baños de Argel* y *La gran sultana*— desarrollan su trama en ambiente morisco y turco, con notas procedentes de la experiencia de Cervantes como cautivo, o sea lo mismo que en *El trato de Argel*. En los Oriundos de Boiardo y de Ariosto se inspiró para *La casa de los celos* y *El laberinto de amor,* comedias algo deslavazadas y con escenas de tétrico efectismo. Más personales y acomodadas al ingenio de Cervantes son las comedias *La entretenida, Pedro de Urdemalas,* ésta de tipo picaresco, y *El rufián dichoso,* curiosa y algo desconcertante comedia de santos, que tiene una primera jornada de gran sabor y colorido, acentuados por la jerga hablada por sus personajes. Aquí, sin duda, se recoge la experiencia del obrar y hablar de los tipejos que Cervantes conoció en las cárceles.

Pero el mayor acierto del teatro cervantino se halla, sin duda alguna, en sus ocho entremeses, breves cuadros de vida española, con trama tenue y poco consistente, pero de variada matización en cuanto a los personajes, su habla y su viveza. Todo un mundillo de tramposos, vividores, sablistas, casadas casquivanas, criadas enredonas y maridos estúpidos desfila en estas ocho piezas en las que Cervantes recibe y perfecciona la fórmula de los pasos de Lope de Rueda, por quien sentía gran admiración. Vemos en los entremeses que Cervantes tenía innegables condiciones dramáti-

cas, pero que su error estuvo en intentar obras graves y de empaque. En cuanto se le ocurre llevar a la escena a tipos que conoce y que ha observado con su sagaz penetración, el resultado es excelente. Un entremés como el del *Juez de los divorcios* se aguanta en escena sin que ocurra absolutamente nada, sólo a base de dejar hablar a unas cuantas parejas de matrimonios desavenidos. El del *Vizcaíno fingido* no es más que la escenificación de un vulgar timo o estafa, pero el lenguaje del personaje que se hace pasar por vizcaíno es de alta comicidad. *La cueva de Salamanca* es un entremés de acción rápida y muy bien llevada, que soluciona el conflicto con una divertidísima burla, y tiene, como el del *Viejo celoso,* un tono desenvuelto y liviano. El más conocido de los entremeses de Cervantes es el del *Retablo de las maravillas,* tomado de un viejo motivo folclórico, lleno de agudeza, de intención y trazado con hábil sentido de la escenografía.

La novela pastoril y Cervantes

El *Quijote y* algunas de las novelas breves de Cervantes están tan cerca de nosotros, se acomodan tan perfectamente a la mentalidad de un lector de cultura europea de todos los tiempos, que cuando nos aproximamos al primer libro de Cervantes, *La Galatea* (publicado en 1585), todo nos suena a falso, a arbitrario y, lo que es peor, a trasnochado. Con *La Galatea* Cervantes rindió culto a una moda literaria de su tiempo, y el residuo válido y permanente de este libro se reduce a unas páginas de buena prosa y a algún que otro verso acertado perdido entre centenares de versos mediocres. Siempre prometió publicar su anunciada segunda parte y se murió sin haberlo hecho. Él mismo dijo de *La Galatea* que «tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada».

A la zaga de algunas obras de Boccaccio y de la *Arcadia* de Sannazaro (**véase pág. 451**), la novela pastoril, que en algún aspecto apunta en *Menina e moça* del portugués Bernardim Ribeiro (**véase pág. 501**), se había instaurado en la literatura española,

con originalidad, intención y solidez, al aparecer *Los siete libros de la Diana* (1558 o 1559) del escritor portugués Jorge de Montemayor, que había adoptado literariamente la lengua castellana. El libro obtuvo un éxito extraordinario y fue continuado por el valenciano Gaspar Gil Polo, quien publicó la *Diana enamorada* (1564), en algunos aspectos superior a la de Montemayor. El género se impuso, agradó y se convirtió en la lectura predilecta del público culto, en el que abundaban los jóvenes, que hallaban en tales novelas un desahogo para un sentimentalismo platonizante y enfermizo, múltiples lucubraciones sobre el amor y una huida hacia paisajes idealizados y arbitrarios. Fue una moda que tuvo gran arraigo, paralela al bucolismo poético que hallamos en Garcilaso y otros poetas renacentistas; pero así como Garcilaso se impuso a los cánones de la boga más o menos pasajera y mantiene íntegramente su emoción y su eficacia, las novelas pastoriles, muy importantes y decisivas para conocer la mentalidad y los gustos de una época, hoy son ilegibles para un público no especializado, al que no le dicen absolutamente nada y le aburren y hastían; y no olvidemos algo fundamental y que los técnicos en literatura suelen callar o disimular: toda obra literaria que aburra o hastíe a un lector moderno culto es una obra que ha fracasado, aunque tenga un gran valor como documento de ideología o de lenguaje y estilo. De ahí que conceptuemos *La Galatea* de Cervantes un fracaso. Al autor del *Quijote* tenemos el derecho de exigirle que siempre nos diga algo que llegue a nosotros, que esté a nuestro lado y, sobre todo, que no «pase de moda». Para calar hondo en la cultura y en las opiniones literarias de Cervantes *La Galatea* es, sin duda alguna, un elemento precioso: nos revela sus ideas sobre el amor, la naturaleza, el tiempo, el hado, la literatura, etc., pero constantemente, por más esfuerzos que hagamos, recordamos con nostalgia los profundos y humanísimos episodios del *Quijote*. Quede bien claro que no menospreciamos *La Galatea,* pero siempre que la hemos leído u hojeado ha sido

«por obligación», porque somos profesores de Literatura, y evidentemente, si no la hubiera escrito Cervantes nos parecería mejor. El elemento pastoril reaparecerá en la primera parte del *Quijote,* actitud que Cervantes enmendará en la segunda, como veremos; y en la novela *El coloquio de los perros* hará una graciosa crítica de la artificiosidad del género. Pero *La Galatea* tuvo éxito, aunque inferior a la *Diana* de Gil Polo, y fue adaptada a alambicada prosa francesa por Honoré d'Urfé en la *Astrea*.

Las «Novelas ejemplares» de Cervantes

Entre la publicación de la primera y de la segunda parte del *Quijote* apareció un libro de Cervantes titulado *Novelas ejemplares* (1613), conjunto de doce relatos (los dos últimos, *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* van estrechamente unidos, pues aquél es una especie de introducción o marco de éste), algunos de los cuales hacía tiempo que el escritor los había redactado, juntamente con otros que no se llegaron a publicar y se han perdido. No olvidemos que «novela», para Cervantes, significaba lo que en italiano *novella,* o sea narración imaginada breve o cuento, aspecto del que ya nos ocupamos anteriormente (**véase pág. 341**). Algunas de las narraciones incluidas en el libro de las *Novelas ejemplares,* si bien no de dependencia, son por lo menos de estilo italiano, como *El amante liberal,* artificiosa y tal vez excesivamente recargada de peripecia pero que se impone por haber dejado en ella el autor recuerdos de sus andanzas por el Mediterráneo y de su cautiverio; *La española inglesa,* aunque no totalmente lograda, peca por su inverosimilitud y por su opaca visión de Inglaterra, donde se sitúa parte del relato; *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia,* obras de intriga un poco forzada, pero con agudos atisbos psicológicos y certeras pinceladas de narrador, son sin duda algo superiores a las anteriormente citadas. Pero dentro de esta tónica de las *Novelas ejemplares* el mayor acierto es, sin duda, *La fuerza de la sangre,* no por su trama ni por su originalidad, pues a ambas cosas se podrían poner serios reparos, sino por su magis-

tral e insuperable principio, donde se describe el rapto de la protagonista con una maravillosa transición de estilo lento y reposado al rápido y tumultuoso, digno de parangonarse con las mejores páginas del *Quijote, y* por la escena en que Leocadia, después de haber sido objeto de la violencia de Rodolfo, abre la ventana del dormitorio, que hasta entonces ha permanecido en la más profunda oscuridad, y la luz de la luna va dando forma y color a los objetos de la habitación, que años después volverán a ofrecerse ante sus ojos, en trágicas circunstancias, para dar un feliz final y adecuado desenlace al relato. La escena de la luna tiene una fuerza impresionante, y el detallismo y minuciosidad con que se describen los objetos y las sensaciones de Leocadia parecen auguramos el arte inconfundible de Marcel Proust.

La gitanilla es la más famosa de las *Novelas ejemplares*. Es, efectivamente, una narración bien trazada, con episodios de buen pintoresquismo y con un acertadísimo retrato de Preciosa, la protagonista, inolvidable entre las tan felices figuras femeninas que creó Cervantes. Pero tal vez hay mayor hondura en *El celoso extremeño,* excelente adaptación moderna del antiguo cuento tradicional y literario del viejo celoso que guarda exageradamente a su joven y hermosa mujer, que acaba traicionándole, y en *La ilustre fregona,* perfecta por su medio, su lenguaje, y la gracia y garbo de sus personajes. La novela *El licenciado Vidriera* cede en asunto y trama a la colección de agudezas, chistes y juegos de ingenio que Cervantes pone en boca del protagonista, un loco perfectamente observado y estudiado.

Los mayores aciertos de este libro son, a nuestro parecer, *Rinconete y Cortadillo* y el *Coloquio de los perros* (esta novela, como ya se dijo, imbricada a la titulada *El casamiento engañoso)*. El *Rinconete,* sin acción continua pero con extraordinaria intensidad, parece una obra de teatro. La mayor parte de sus episodios se desarrollan en el patio de Monipodio, asilo del hampa sevillana, y por él desfilan hombres y mujeres impresionantes por su realis-

mo, su desgarrada gracia, su miseria y su alegría, sus amores y sus delitos. El lenguaje es de una plasticidad que tal vez no superó ni el mismo Cervantes. El *Rinconete,* una de las obras más importantes de la literatura española, a pesar de su brevedad, se suele clasificar como novela picaresca. Hay en ello parte de razón, aunque le falte el típico vagabundeo y cambio de amos del protagonista; pero en este sentido la que sí parece una novela picaresca es el *Coloquio de los perros*. Dos perros, Cipión y Berganza, son portentosamente dotados del poder de hablar durante una noche y se cuentan sus vidas. El diálogo es una verdadera obra maestra, por su fina observación, por los tan diversos trances que en él se relatan, por su colorido, la aguda crítica de la sociedad y de los hombres e incluso por lo que podríamos llamar la «psicología» de los dos interlocutores: Cipión sesudo, mesurado, discreto, reflexivo, siempre con máximas y consejos a punto y con sus citas griegas y latinas; Berganza parlanchín, desordenado en su divertido y enjundioso relato, bonachón y gracioso. Berganza es un perro-pícaro, que sufre mil perrerías de innumerables y diversos amos y las relata con una propiedad y una gracia incomparables. Con el *Coloquio de los perros* y el *Rinconete y Cortadillo* hemos llegado al mejor Cervantes, parangonable al del *Quijote*.

En su conjunto las *Novelas ejemplares* sólo ceden en calidad, estilo, arte de novelar y poder narrativo al *Quijote*. Su éxito fue grande. Tuvieron muchos imitadores españoles durante todo el siglo xvn, sin que nadie lograra superarlas, se trasladaron al teatro con mayor o menor acierto, no sólo en España sino también en Francia, como revelan las comedias de Alexandre Hardy.

El «Quijote»

Aunque su concepción y redacción se verificaron algunos años antes, Cervantes tenía cincuenta y ocho cuando se publicó la primera parte del *Quijote* y diez más cuando apareció la segunda. La obra máxima del gran escritor se coloca, pues, en una época de la vida que raya entre la madurez y la vejez. De una vida en la

que abundan las desdichas, las miserias, las estrecheces y los sinsabores, y de ahí el regusto amargo de la gran novela. Pero quien tanto ha sufrido y batallado es un hombre de alegre ingenio, de buen humor, de innata propensión a la agudeza chistosa, y de ahí también que el *Quijote* sea, indiscutiblemente, un libro divertido, uno de los más divertidos que existen en la literatura de todos los tiempos. La impresión de melancolía y de tristeza que queda en el lector al acabar su última página se debe, precisamente, al hecho de que hasta llegar a ella ha leído infinidad de páginas divertidas y graciosas. Pensamos que el Quijote es un libro amargo cuando lo enjuiciamos como obra total, después de releído y meditado, pero si lo abrimos al azar —siempre que tengamos la suerte de no topar con los episodios intercalados o marginales de la primera parte— difícilmente no daremos con un pasaje que no nos regocije o nos haga reír. En el prólogo de su primera parte ya explicó Cervantes con toda claridad qué reacción pretendía que su obra provocara al lector: que «el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla». Y, en efecto, los contemporáneos de Cervantes se rieron a carcajadas leyendo la novela, de lo que hay muchos y elocuentes testimonios y a lo que se hace referencia en algunas comedias del tiempo. El *Quijote* fue recibido por sus contemporáneos como lo que hoy llamaríamos un libro de humor, interpretación que efectivamente quiso darle Cervantes, como lo hacen patente no tan sólo las palabras que acabamos de leer sino gran número de pasajes que insisten en ello a lo largo de la novela («graciosos razonamientos», «gustosos sucesos», «cosas de gusto y pasatiempo», etc., en los epígrafes de los capítulos). Pero sería excesivamente primario no ver en el *Quijote* más que un libro divertido y negarse a tener en consideración su profunda inteñción, su actitud crítica y aquellos elementos que hay

en la novela que contribuyen a que de ella extraigamos una impresión amarga.

La primera parte del libro titulado *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* apareció en Madrid en 1605 (si bien hay sospechas de una edición anterior, de 1604, que se agotaría velozmente); la segunda, en cuya intitulación hay la variante de llamar al protagonista *ingenioso caballero,* también se publicó en Madrid, en 1615. El libro tuvo un éxito fulminante: en pocos años se repitieron las ediciones autorizadas y aparecieron las clandestinas, hechas por libreros poco escrupulosos que vieron ganancia en reimprimir el libro sin autorización. En el año 1612 —dos antes de la aparición de la segunda parte— el primer tomo aparecía en Londres vertido al inglés por Thomas Shelton, quien así abría la serie de versiones de la novela de Cervantes que han aparecido no tan sólo en todos los idiomas cultos del orbe sino también en raros dialectos y en lenguas arbitrarias (esperanto, latín macarrónico, etc.). Si tenemos en cuenta que, en su texto original español, existen unas cuatrocientas ediciones, advertiremos que desde que apareció la primera hasta nuestros días hay más de una edición por año del *Quijote*.

Cervantes no se precipitó a aprovecharse del éxito de la primera parte de su libro. Dejó pasar años y años sin dar a la imprenta la segunda. Un desconocido, que ocultó su verdadero nombre bajo el de Alonso Fernández de Avellaneda, resentido con Cervantes no se sabe exactamente por qué y entusiasta de Lope de Vega —satirizado por Cervantes en la primera parte del *Quijote*— y sin duda ávido de ganancias materiales, publicó en 1614, en Tarragona, una segunda parte de la novela, con los mismos personajes fundamentales —exceptuada Dulcinea, el más difícil de tratar— y con una tónica parecida. El *Quijote* de Avellaneda, que se suele llamar *Quijote apócrifo,* es una novela excelente, a trechos muy bien escrita y con momentos muy acertados, pero la obra auténtica de Cervantes es de tal dimensión que

la eclipsa totalmente, y el lector no puede soportar ver a las inmortales figuras de don Quijote y de Sancho —la de éste principalmente— tratadas por un ingenio tan inferior. No se sabe quién fue Avellaneda —la numerosa bibliografía sobre este enigma literario abunda en teorías sorprendentes, fantásticas, gratuitas y demenciales—, pero a él debemos, sin duda alguna, que Cervantes, acuciado por tan incómodo y desabrido competidor, acabara la segunda parte de su novela. Cinco meses después de la publicación de esta segunda parte auténtica moría Cervantes en Madrid. No olvidemos que dejó tras de sí varios proyectos literarios, entre ellos la segunda parte de *La Galatea, y* así comprenderemos que la intromisión de Avellaneda fue uno de los mayores beneficios que se han hecho a las letras españolas, pues el segundo *Quijote* de Cervantes es, como, veremos, superior a la primera parte y complemento imprescindible de ella.

Infinidad de veces se ha dicho y se ha repetido que en el *Quijote* se contrapone el idealismo al materialismo y los más nobles anhelos son destruidos y aniquilados por la más cruda realidad. Es difícil escaparse de esta tan fácil fórmula, que tiene algo de verdad, pero concretar en ella todo el sentido del libro de Cervantes es sin duda una grave equivocación. Para comprender el *Quijote* es preciso indagar los propósitos que tuvo Cervantes al escribir obra tan singular, propósitos que el novelista expone y manifiesta a cada paso y que sería inadecuado menospreciar. Tanto más cuanto estos propósitos coinciden perfectamente y a veces a la letra con toda una actitud literaria y moralizante que expresaban con insistencia una serie de escritores graves de su siglo y algunas disposiciones de carácter que hoy diríamos oficial.

Se trata, en pocas palabras, de la actitud adversa a los libros de caballerías. Ya tuvimos ocasión de ver (págs. 428 a 429) que éstos fueron objeto de violentos ataques a lo largo de todo el siglo XVI por parte de escritores como Luis Vives, fray Antonio de Guevara, Juan de Valdés, Melchor Cano, Arias Montano, Fray Luis de

Granada, Malón de Chaide y muchos otros, y que a pesar de ello y de disposiciones condenatorias y prohibitivas de cortes y sínodos, siguieron publicándose y leyéndose con asiduidad. Cervantes, en diversas ocasiones del *Quijote,* reproduce, a veces casi textualmente, los argumentos esgrimidos, durante un siglo, por moralistas y autores graves: que los libros de caballerías están mal escritos, que son mentirosos y enemigos de la verdad histórica, que incitan a la sensualidad, que son lectura propia de personas ociosas y que deberían prohibirse y hacerse con ellos una hoguera que los consumiera. Y Cervantes acaba la segunda parte del *Quijote* con estas tajantes y significativas palabras: «No ha sido otro mi deseo que poner en aborrecí miento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don *Quijote* van ya tropezando y han de caer del todo, sin duda alguna». Y tenía razón, ya que, después de 1605 —fecha de la publicación de la primera parte del *Quijote*—, no tan sólo desaparecen las críticas de autores graves contra este género literario sino que menguan, hasta desaparecer del todo, las impresiones de nuevos libros de caballerías. Y un buen escritor, el maestro Josef de Valdivielso, que tuvo a su cargo la aprobación de la segunda parte del *Quijote* (1615), escribía en ella: «… el autor, mezclando las veras y las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión, y cumpliendo con el acertado asunto en que pretende la expulsión de los libros de caballerías, pues con su buena diligencia ha limpiado de su contagiosa dolencia a estos reinos…».

Por intención expresa del autor, es, pues, el *Quijote* un libro de combate literario, pugna en la que salió vencedor cuando tantos otros escritores, más cultos que Cervantes y de mayor prestigio «intelectual», no habían hecho sino predicar en el desierto. Esta consideración nos llevará después a precisar el género a que pertenece el *Quijote* y algunos aspectos de su sentido y estilo, pe-

ro antes es preciso ver por qué motivos pudo Cervantes constituirse en el debelador de la literatura caballeresca.

Es innegable que Cervantes había leído muchos libros de caballerías y que le eran familiares de tal suerte que en multitud de pasajes del *Quijote* ironiza sobre temas y lances propios de este tipo de literatura. Los comentaristas han puesto de manifiesto que no tan sólo recordaba los más famosos y conocidos, sino que tenía presentes hasta las más exageradas y absurdas derivaciones de los ciclos de los Amadises y los Palmerines. Ello obliga a concluir que Cervantes, en su mocedad, fue un constante y apasionado lector de libros de caballerías, como tantos otros jóvenes de su época, y que desoyó los consejos y reprensiones de los escritores severos que desaconsejaban su lectura. El estímulo de la imaginación que producía el contacto de los libros de caballerías llevó a otros españoles, como ya hemos visto (pág. 428), a dar un tinte novelesco a la toponimia de las Indias y a saciar más allá del Atlántico el ansia de aventuras y de mundos nuevos y exóticos. Cervantes, por su parte, a los veinticuatro años, intervino valientemente en la acción de Lepanto, de la que guardó memoria toda su vida con orgullo de soldado victorioso. La intervención de Cervantes en la famosa batalla naval es, sin duda alguna, algo decisivo en la actitud que le llevará a componer, muchos años después, el *Quijote*. El joven escritor lucha contra los turcos, que en casi todos los libros de caballerías constituyen el enemigo del héroe de la novela, por él y sus fabulosos ejércitos vencidos y arrojados de Constantinopla. Pero aún hay más: un tema muy general en estas novelas es el del escondido nacimiento del héroe, fruto de los amores de jóvenes príncipes, que se educa ocultamente y aparece ante el mundo cuando es grande ya la fama de sus hazañas y entonces se descubre que es hijo de un gran rey o de un poderoso emperador. Ésta es la historia de las mocedades de Amadís y de tantos otros. Pero también es la historia —y ahora historia de verdad, no fantasía de «los mentirosos libros de

caballerías»— de don Juan de Austria, el caballero victorioso en las Alpujarras y en Lepanto, y a cuyas órdenes militó Cervantes. Ante éste los libros de caballerías cobraban cierta verdad, que desmentía los alegatos de los moralistas y autores graves. Pero no debe olvidarse que este ensueño se esfuma muy pronto. Cervantes, tras la hospitalización, las campañas en el norte de África y la vida de guarnición en Italia, es apresado cuando intenta regresar a España precisamente por los turcos, el enemigo derrotado en Lepanto gracias al esfuerzo de la generación del escritor —don Juan de Austria era de la misma edad que Cervantes— y ha de sufrir cinco años de rudo cautiverio en Argel. Estos años hubieron de ser decisivos para el escritor, cuyos sueños caballerescos y heroicos se desvanecieron ante la ruda realidad y el sufrimiento. Cuando, liberado por los Padres Trinitarios, llegue finalmente a su patria, en 1580, España ya no es la nación potente y temible de los tiempos de Lepanto. Le esperan a Cervantes amarguras y estrecheces y a pesar de todo crea un mundo artificial y arbitrario con *La Galatea,* que no puede dejarle satisfecho completamente porque no transparenta su real estado de espíritu. En 1587, el que dieciséis años antes luchó con valentía en Lepanto se gana la vida recogiendo tributos y alcabalas para la Armada contra Inglaterra, la famosa Invencible, la contrapartida más extrema de la victoria naval contra los turcos. También participó en cierto modo Cervantes en la Invencible, pero en el lugar más humilde, más triste y menos heroico: recorriendo pueblos en calidad de recaudador de contribuciones extraordinarias, siempre mal recibido, enzarzándose en conflictos con la autoridad eclesiástica, cogiéndose los dedos en el momento de rendir cuentas. Y desempeñando empleos de esta índole es encarcelado una vez en Castro del Río (1592) y otra en Sevilla (1597). Ahora, tras tan duras experiencias, sabe Cervantes que el ensueño caballeresco a lo medieval es una quimera y que los moralistas y autores graves que atacaban a los libros de caballerías tenían razón. Él sumará su

pluma a la de ellos, pero no como consecuencias de una actitud moral o literaria, fría y objetivamente sentida, sino por dura experiencia personal. En aquellos moralistas y autores graves halló Cervantes la justificación de sus intenciones, y al idear el *Quijote,* no pudo dejar de tener presentes los argumentos que contra la literatura caballeresca se habían esgrimido durante todo el siglo, desde Luis Vives hasta Malón de Chaide. Ampararse bajo tales argumentos daba a Cervantes el soporte de una opinión autorizada por las plumas más respetadas de España, sobre el cual el ingenio de novelista podía edificar su genial libro. Pero él no escribiría una diatriba moral, sino que atacaría a los libros de caballerías de un modo eficaz y decisivo, «disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión», como tan acertadamente dijo el maestro Josef de Valdivielso. Por otra parte, sus viajes por las más apartadas aldeas de España recaudando contribuciones le había puesto en con tacto íntimo y directo con el pueblo: con palurdos ignorantes, con ricachones avaros, con mujeres hacendosas y hembras de rompe y rasga, con curas de aldea y con hidalgos de villorrio. Había tenido que hacer noche en ventas ruines e incómodas, en las que paraban toda suerte de caminantes, desde el noble señor y la dama principal, hasta el tramposo titiritero o el más vil castrador de puercos. Mundo variado y contuso que aparecerá maravillosamente retratado en el *Quijote* hasta en sus matices más sutiles y determinantes.

Se suele decir que el *Quijote* es el mejor de los libros de caballerías o la sublimación de este género. Tal apreciación no puede ser más errónea por la sencilla razón de que el *Quijote* es precisamente todo lo contrario, o sea la parodia de los libros de caballerías. Este aspecto es esencial para comprender el sentido inmediato de la gran novela, que evidentemente es de un alcance mucho mayor, pero que sin tenerlo en cuenta corremos el peligro de interpretarla torcidamente. Los españoles que en 1605 y en 1615 leyeron el *Quijote* tenían la posibilidad de advertir esta in-

tención paródica allí donde a nosotros se nos escapa, simplemente porque conocían bien el género parodiado en el *Quijote, o* sea los libros de caballerías, y es muy difícil apreciar el valor de una parodia si se ignoran las características y el tono de aquello contra lo cual va dirigida.

Ha dañado también la comprensión del *Quijote* la relación que con harta frecuencia se ha querido ver entre la novela española y el *Orlando furioso* de Ariosto. Porque no hay duda de que las obras maestras de Ariosto y de Cervantes son inexplicables, en el terreno puramente literario, si no tenemos en cuenta sus antecedentes medievales. Sin el *Cantar de Roldan,* epopeya de la lucha de los cristianos contra los sarracenos de una España pintoresca y arbitraria, que proliferó en derivaciones juglarescas francoitalianas, luego puramente italianas, no hubiera existido el gran poema de Ariosto, en el que el histórico Hruodlandus y el épico Roland de la epopeya francesa se ha convertido en el renacentista Orlando, enamorado primero, furioso por amor después. Sin aquel Lancelot que creó Chrétien de Troyes, modelo de Amadís de Gaula y de los innumerables héroes de los libros de caballerías españoles, jamás hubiera podido darse un don Quijote. El paralelo es seductor, pero hay un aspecto, fundamental y decisivo, que lo hace falso. El paladín Orlando de Ariosto será todo lo fantástico y fabuloso que se quiera; llevará a término aventuras de rebuscada inverosimilitud y hará que a veces el mundo y el ideal caballeresco provoquen la risa; pero el Orlando de Ariosto, loco, furioso y desmesurado, era, en realidad, un caballero. Lo fundamental en la obra de Cervantes, el consciente equívoco en el que está toda ella montada, es que don Quijote no fue jamás caballero, punto que, sin duda alguna, advertían y comprendían los lectores de principios del siglo xvn, cuando tan perfectamente discriminadas estaban en España las condiciones sociales de las personas. El protagonista de la novela cervantina es un hidalgo de aldea, de condición más bien pobre, que en el capítulo tercero de

la primera parte de la obra cree, en su locura, que ha sido armado caballero cuando el socarrón ventero, en presencia de la Tolosa y la Molinera, haciendo como que leía en «un libro donde asentaba la paja y la cebada que daba a los arrieros», dio a don Quijote «un gentil espaldarazo». Los libros de caballerías están llenos de escenas en las que con gran pompa y ceremonia se otorga la sagrada orden de caballería, con los ritos y la seriedad que tan solemne acto exige. Pero los lectores de tales libros no ignoraban algo fundamental de la legislación española, o sea la ley duodécima del título XXI de la Segunda Partida del rey Alfonso el Sabio, que trata de «quáles non deven ser cavalleros». Allí se legisla lo siguiente: «E non deve ser cavallero el que una vegada oviesse recebido cavallería por escarnio; e esto podría ser en tres maneras: la primera, quando el que fiziesse cavallero non oviesse poderío de lo fazer; la segunda, quando el que la recibiesse non fuesse orne para ello, por alguna de las razones que diximos; la tercera, quando alguno que oviesse derecho de ser cavallero la recibiesse a sabiendas por escarnio… E por ende, fue establecido entiguamente por derecho que el que quisiesse escamescer tan noble cosa como la cavallería, que fincasse escamescido della de modo que non la pudiesse aver». Don Quijote recibió la caballería «por escarnio», como demuestra hasta la saciedad el capítulo tercero de la primera parte de la novela, donde el ventero que le dio el espaldarazo no tenía «poderío de lo fazer» y no hizo más que escarnecer «tan noble cosa como la cavallería». Don Quijote, además, no era «orne para ello», pues entre las razones que antes expuso la misma ley como impedimentos para la caballería se establece que no la reciba «el que es loco» y que «non sea cavallero orne muy pobre». Que don Quijote estaba loco lo sabe el lector desde el primer capítulo, donde Cervantes le entera de la medianía, casi pobreza, de su hacienda. Y en el capítulo sexto de la segunda parte la sobrina le dice a don Quijote: «¡Que sepa vuestra merced tanto, señor tío, que, si fuese menester en una necesidad,

podría subir en un púlpito e irse a predicar por esas calles, y que, con todo esto, dé en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida, que se dé a entender que es valiente, siendo viejo; que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero, no lo siendo, porque aunque lo pueden ser los hidalgos, no lo son los pobres!».

Don Quijote, pues, no fue jamás caballero por tres razones: porque estaba loco, porque era pobre y porque una vez había recibido por escarnio la orden de caballería. Aunque hubiera recobrado la razón y aunque hubiera allegado una cuantiosa hacienda, jamás hubiera podido ser armado caballero porque, contra lo legislado en la Segunda Partida, recibió la caballería por escarnio. Toda la novela transcurre perfectamente acomodada a este equívoco inicial. Las personas sensatas que topan con don Quijote comprenden al punto que se trata de un loco que pretende ser caballero. Sólo los rústicos, como los cabreros, los chiflados, como el primo, o los tontos, como doña Rodríguez, se toman en serio la caballería del hidalgo manchego. Y también Sancho, a pesar de su sentido común. Cervantes ha tenido la habilidad de colocar el episodio del «armazón» de la caballería antes de que entre en escena el escudero, pues si Sancho hubiese estado en la venta cuando don Quijote fue armado hubiera visto la realidad: que aquello era venta y no castillo, que el ventero no era castellano y que todo el episodio fue una farsa. Sancho entra al servicio de don Quijote cuando éste ya se cree caballero, y no duda jamás de que lo sea. Pero Sancho tampoco es un escudero: es un labrador que nada sabe de aventuras, de armas ni de caballería y que pasa a ser un simple criado de su amo. A lo largo de toda la novela siempre que Cervantes llama *caballero* a don Quijote y *escudero* a Sancho lo hace con ironía, totalmente consciente de que está parodiando unos libros en los que aparecían caballeros y escuderos de verdad.

La parodia de temas y de trances de la literatura caballeresca es constante en el *Quijote*. El episodio de Clavileño es un gracioso remedo de derivaciones tardías del *Cléomadès* de Adenet li Rois (**véase pág. 221**); el bálsamo de Fierabrás ridiculiza absurdas reliquias que tan importante papel desempeñan en el cantar de gesta francés del siglo XII titulado también *Fierabrás*; la penitencia de don Quijote en Sierra Morena es la parodia de un tema muy frecuente en las novelas caballerescas y que aparece en el *Amadís de Gaula*; el final de la primera parte de la obra cervantina, donde el protagonista es llevado a su aldea en un carro de bueyes, recuerda la vergonzosa *charrette* en la que Lancelot sube para emprender la búsqueda de la reina Gueniévre, según el *román* de Chrétien de Troyes; la «rica ganancia del yelmo de Mambrino» es la ridiculización de las demandas que tanto abundan en los libros de caballerías, entre ellas la del Santo Graal; el episodio de la cueva de Montesinos está lleno de resonancias burlescas de temas de novelas caballerescas, etc. A veces esta parodia se concreta en lugares determinados frente a determinados pasajes de libros de caballerías muy en boga. La aventura del barco encantado parodia casi a la letra un capítulo del *Palmerín de Inglaterra,* novela en la que también aparece un episodio que es parodiado muy de cerca en el episodio de los encamisados y el cuerpo muerto.

La actitud parodística lleva a Cervantes a aciertos sencillamente geniales. Los héroes de las novelas de caballerías, incluso las más antiguas, realizan sus hazañas por amor a una dama. Lancelot, por la reina Gueniévre, esposa del rey Artús, concluye las más difíciles y sorprendentes proezas, y este aspecto se convertirá en un motivo obligado de este género. Don Quijote, cuando se decide a emprender la vida caballeresca, consciente de que «el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma», decide hacer dama suya a cierta «moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio

cata dello». La ficción se apodera de don Quijote de tal suerte que habla y obra siempre como si esta moza, a la que llama Dulcinea del Toboso, fuera una gran princesa, dechado de hermosura y de nobleza. Jamás aparece Aldonza Lorenzo en el *Quijote,* aunque sí dos suplantadores de su personalidad: un paje de los duques que se disfraza de Dulcinea en el carro de Merlín que se organiza para burlar una vez más al hidalgo manchego, y una aldeana, «no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata», que la industria de Sancho hace que su dueño crea que es la dama encantada. El arte superior de Cervantes logra un triple plano en el personaje de Dulcinea: la real y auténtica Aldonza Lorenzo, que sabemos que era «de buen parecer» pero que está totalmente ausente de la novela; la princesa del Toboso idealizada por la imaginación de don Quijote, y, finalmente, la zafia aldeana convertida en Dulcinea por Sancho, que ante los ojos de don Quijote es la Dulcinea ideal víctima de una cruel transformación llevada a cabo por los encantadores o genios malignos que odian al héroe. El escritor logra de esta suerte dar a don Quijote un contenido sentimental que nos parece auténtico y superior, y alcanza con ello uno de los mayores aciertos de la ficción, pero el punto de partida es, una vez más, la actitud paródica frente a las damas que aparecen en los libros de caballerías, siempre hermosísimas, del más elevado linaje y cifra de toda la gentileza, sustituidas ahora por una «moza labradora», o sea una de aquellas muchachas que parece que no existan cuando se lee cualquier novela caballeresca.

En los libros de caballerías es muy frecuente que los autores finjan que los traducen de otra lengua, por lo general exótica, o que han hallado el original en condiciones misteriosas. La *Historia del Santo Graal* francesa en prosa, de mediados del siglo XIII, se presenta como el relato que ha escrito el propio Jesucristo en un libro muy pequeño y que va copiando un ermitaño. En la literatura española el *Cirongilio de Tracia* se ofrece como traducido de

un original que «escribió Novarco y Promusis en latín»; del *Belianís de Grecia* que se dice que fue «sacado de lengua griega, en la cual lo escribió el sabio Fristón»; el texto de las *Sergas de Esplandián* «por gran dicha paresció en una tumba de piedra que debajo de la tierra, en una ermita cerca de Constantinopla, fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían». Se podrían multiplicar los ejemplos de este procedimiento encaminado a suscitar la curiosidad del lector con lo singular y raro. Cervantes no desaprovecha la oportunidad de parodiar esta costumbre, que tan ridícula se había hecho. No tan sólo se burla del «Sabio Fristón», fingido autor del *Belianís,* sino que remeda el procedimiento haciendo ver que está traduciendo el *Quijote* de un original árabe que escribió un tal Cide Hamete Benengeli. Con ella desacredita definitivamente tan manoseada ficción y al propio tiempo da a su obra una estructura externa que es una consciente y real parodia de la de los libros de caballerías.

Para el lector moderno una de las mayores dificultades que ofrece el Quijote es advertir la intención de determinados estilos de prosa ampulosa y retórica y de claros y evidentes arcaísmos con que Cervantes prosigue, casi paso a paso, su labor paródica de las novelas caballerescas. En infinidad de antologías y «trozos escogidos» de prosa española hemos visto, en lugar de honor, aquel soliloquio de don Quijote que empieza con las palabras «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos…», sin advertir que en estas hinchadas y engoladas frases hay una transparente ironía y una consciente parodia del estilo altisonante y campanudo de algunos libros de caballerías. Siempre que habla don Quijote hay que estar alerta y procurar discernir su elegante lenguaje, natural y fluido, fruto de su discreción y de su agudo ingenio, del lenguaje en el que el hidalgo manchego imita

la vacía retórica de los libros que le han trastornado la mente. Por otra parte, en toda la novela abundan las palabras y expresiones que ya en el castellano del siglo XVII eran arcaicas, pero que se mantenían en el estilo anticuado de los libros de caballerías. Los españoles del siglo XVII decían y escribían, por ejemplo, «hacer» y «deshacer»; cuando Cervantes escribe «facer» y «desfacer» emplea dos formas anticuadas que provocaban la sonrisa de sus contemporáneos, los cuales veían bien a las claras que con tales arcaísmos estaba zahiriendo a los libros de caballerías. Véase, como ejemplo más extenso, una frase pronunciada por don Quijote en la que van en cursiva las formas o palabras que sonaban a anticuadas a un lector de 1605: «¡Oh, princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón! Mucho agravio me hab*edes fe*cho en despedirme y reprocharme con el riguroso *afincamiento* de mandarme no parecer ante *la* vuestra *fer*mosura. *Plégaos,* señora, *de membraros* desde vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece». Al propio tiempo toda la frase está redactada al estilo de las empalagosas lamentaciones amorosas de los caballeros desdeñados que tanto abundan en los libros de caballerías. Es oportuno reproducir aquí una aguda observación de Antonio Machado: «La modestia es la virtud que más espléndidamente han solido premiar los dioses. Recordad a Sócrates que no quiso ser más que un amable conversador callejero, y al divino Platón, su discípulo, que puso en boca de tal maestro lo mejor de su pensamiento. Recordad a Virgilio, que nunca pensó en igualar a Homero, y a Dante, que no soñó en superar a Virgilio. Recordad, sobre todo, a Cervantes, que hizo en su *Quijote* una parodia de los libros de caballerías, empresa literaria muy modesta para su tiempo, y que en el nuestro sólo la habrían intentado los libretistas de zarzuelas bufas. Los períodos más fecundos de la historia son aquellos en que los modestos no se chupan el dedo».

Ya vemos, pues, cuán desacertado es considerar al *Quijote* un libro de caballerías o incluso la sublimación de los libros de caba-

llerías, pues es precisamente todo lo contrario: su parodia. Pero advirtamos que Cervantes parodia un género literario, en modo alguno una institución ni una actitud frente a la vida. Ello es de capital importancia ya que se trata de una interpretación abusiva y errónea que con mucha frecuencia se enuncia y defiende. Lord Byron, en su *Don Juan,* escribió unos versos famosos sobre el *Quijote:*

Cervantes smiled Spain's chivalry arway;
a single laugh demolished the right arm
of his own country; seldom since that dat
has Spain had heroes. While Romance could charm,
the world gave ground before her bright array;
and therefore have his volumes done such harm,
that all their glory, as a composition,
was dearly purchased by his land's perdition.

[«Cervantes ahuyentó con una sonrisa la caballería española: su sola risa bastó para quebrantar la diestra de su patria; España ha podido tener pocos héroes a partir de ese día. Mientras lo caballeresco conservaba su encanto, el mundo retrocedía ante sus brillantes ejércitos; de modo que sus volúmenes han hecho tanto daño que toda su gloria literaria fue comprada muy cara, al precio de la ruina de su país.»] Esta interpretación, romántica y superficial, es insostenible porque está en franca contradicción con el espíritu del *Quijote* y con numerosas afirmaciones que se hallan diseminadas en la novela. Cervantes no atacó la caballería ni el heroísmo —entre otras razones porque toda su vida presumió de héroe de Lepanto— sino que atacó un género literario en el que la caballería y el heroísmo aparecían desorbitados, desnaturalizados y con falsedad. Cuando el canónigo responde a las fantasías de don *Quijote,* negándole que jamás existieron ni Amadís, ni Felixmarte ni tantos otros caballeros fabulosos, de los que tantas mentiras se han escrito, y recomendándole que se entregue a

la lectura de las verdaderas hazañas de Viriato, de César, de Aníbal, de Alejandro, de Fernán González, del Cid, del Gran Capitán, de García de Paredes, de Garci Pérez de Vargas, de don Manuel de León, y de otros, la actitud del escritor queda diáfanamente expuesta: frente al caballero literario Cervantes opone el caballero real; frente a la exageración novelesca, el heroísmo histórico, y de esta suerte separa, con la parodia, la ironía y la burla, lo fabuloso de lo real, la mentira de la verdad.

Carece de sentido hablar de «fuentes literarias» del *Quijote* por la sencilla razón de que es algo totalmente nuevo en la historia de las letras europeas. Tiene, en cambio, precedentes, algunos de los cuales fueron desconocidos a Cervantes, como podría serlo el poema francés del siglo XII *Audigier,* que es una parodia del cantar de gesta *Girart de Rossilhó,* o aquella composición gallegoportuguesa en tres estrofas que escribió Alfonso Lopes parodiando uno de los tópicos más frecuentes de la epopeya francesa. Entre los libros de caballerías españoles ya se vio (pág. 225) que un personaje del *Zifar,* el «ribaldo», parece un precedente de Sancho Panza, pero no es presumible que Cervantes hubiese leído esta novela. Sí que leyó, en cambio, y admiró sinceramente, el *Tirant lo Blanch* (pág. 413), cuya verosimilitud y cuyo acusado humorismo le impresionaron y pudieron influir en algún leve aspecto del *Quijote,* concretamente en los tipos de doña Rodríguez y Altisidora, que tienen mucho de la Viuda Reposada y de Placerdemivida. Indiscutible precedente del *Quijote* es un episodio que aparece en el libro de caballerías *Primaleón y Polendos,* impreso en 1512. En la corte de Constantinopla se presenta un escudero que lleva de la mano a una doncella; ambos eran tan feos que ponían el espanto en todo el mundo e iban vestidos de modo extravagante; pero el espanto se convirtió en risa cuando, de rodillas ante el emperador Palmerín, el escudero explica que se halla perdidamente enamorado de la doncella. Los cortesanos se burlan de él y le dicen que «la hermosura de la doncella es tanta que hará

ser al caballero de gran ardimiento ante sí», y el emperador le concede la caballería en medio de chanzas y risas. Ahora bien, la fea doncella se llama Maimonda y el escudero manifiesta ser «el hidalgo Camilote». Nos hallamos, pues, ante un auténtico precedente de los amores del «hidalgo don Quijote» y Aldonza Lorenzo, o sea Dulcinea.

Una obra humilde, insignificante y de ínfima calidad literaria constituye el más claro precedente del *Quijote* y tal vez lo que hizo concebir a Cervantes su genial novela. Se trata de cierta breve representación teatral, el *Entremés de los romances,* compuesto entre 1588 y 1597, que satiriza la boga de los romances, tan leídos y cantados en el siglo XVI. El protagonista es un pobre labrador, Bartolo, que enloquece de tanto leer el Romancero y decide imitar las hazañas de los héroes que en él figuran. Bartolo se imagina que es un caballero morisco, defiende a una pastora importunada por un zagal, pero éste se apodera de su lanza y le da una paliza. Bartolo se lamenta, echando las culpas a su caballo, y tendido en el suelo recita el romance del Marqués de Mantua, hasta que llegan sus familiares y lo recogen, sin que el pobre loco deje de recitar trozos de romances. Parece que en este entremés hay cierta intención satírica contra Lope de Vega, lo que no podía dejar de agradar a Cervantes, que no le tuvo ninguna simpatía; pero es indiscutible que existen claras y evidentes relaciones entre la breve representación teatral y el *Quijote,* concretamente en el capítulo quinto de su primera parte. Es posible afirmar, pues, que la trama inicial de su gran novela le fue sugerida a Cervantes presenciando la representación o leyendo el texto del *Entremés de los romances,* piececilla insignificante de cuya existencia no nos acordaríamos si no fuera por el *Quijote*. Lo genial de Cervantes se advierte precisamente en el hecho de haber elevado a la más alta categoría literaria y humana un aspecto propio de un entremés de tan menguado valor. El fenómeno puede compararse al de aquel libro anónimo e insignificante, las *Grandes e inestimables*

crónicas del grande y enorme gigante Gargantúa, que sugirió a Rabelais su obra extraordinaria (**véase pág. 461**), a la mezquindad literaria de ciertos libros en los que Shakespeare y Lope de Vega hallaron estímulos para su imaginación creadora, y, refiriéndonos a tiempos más modernos, a la gacetilla de prensa que hizo nacer *El rojo y el negro* de Stendhal.

El hecho de que Bartolo se vuelva loco leyendo romances y decida imitar las hazañas de los héroes del Romancero es lo fundamental en cuanto a las relaciones del *Entremés* con el *Quijote*. Fijémonos en un hecho decisivo: la locura del Orlando de Ariosto es una clara derivación, exagerada por el arte genial del gran poeta, de la locura caballeresca de Lancelot o de Amadís, y que será imitada en la penitencia de don Quijote en Sierra Morena y burlescamente deformada por Quevedo en su «poema heroico» fragmentario *Necedades y locuras de Orlando el enamorado*. La locura de don Quijote no se inicia a consecuencia de ningún desengaño ni desdén amoroso, ni puede tener su punto de partida en ningún lance de armas o de amor, ya que el hidalgo vive tranquilo y sosegado en su lugar de la Mancha. Lo esencial de la locura de don Quijote es que nace en los libros, en que es única y exclusivamente de raíz literaria, ya que Cervantes tiene las miras puestas en desacreditar un género literario: los libros de caballerías. Los libros de caballerías son para don Quijote lo que los romances fueron para Bartolo. Orlando, en cambio, que era caballero de veras, enloqueció por no poder alcanzar el amor de Angélica la bella, y la locura no le llevó a un desquiciamiento de la realidad circundante. Alonso Quijano se vuelve loco frente a la letra impresa, y su locura le hace creerse lo que no es, o sea caballero, y creer que el mundo en que vive es igual al de los disparatados libros que ha leído.

Por esta razón es oportuno recordar, después de considerado el *Entremés de los romances,* que en tiempo de Cervantes, pero antes de publicarse el *Quijote,* se registran locuras de personas reales

provocadas por la lectura de libros de caballerías. Entre las diversas anécdotas que se han recogido sobre este tema, la única que encaja perfectamente con la novela de Cervantes es la que se cuenta en ciertos cartapacios de don Gaspar Galcerán de Pinos, conde de Guimerá, que cuenta, en el año 1600, de un estudiante de Salamanca que, «en lugar de leer sus liciones, leía en un libro de caballerías, y como hallase en él que uno de aquellos famosos caballeros estaba en aprieto por unos villanos, levantóse de donde estaba, y empuñando un montante, comenzó a jugarlo por el aposento y esgrimir en el aire, y como lo sintiesen sus compañeros, acudieron a saber lo que era, y él respondió: —Déjenme vuestras mercedes, que leía esto y esto, y defiendo a este caballero: ¡qué lástima! ¡cuál le traían estos villanos!». No es necesario que Cervantes conociera a este estudiante de Salamanca ni que hubiera oído hablar de él, ni es tampoco preciso afanarse en buscar el «modelo vivo» de don Quijote. La afición por los libros de caballerías era tal que no costaba mucho esfuerzo imaginar a uno de sus lectores enloqueciendo y queriendo imitarlos; la idea, por otra parte, ya había germinado en el *Entremés de los romances*.

Cervantes trazó una perfecta figura de loco en su novela ejemplar *El licenciado Vidriera, y* en el prólogo de la segunda parte del *Quijote* explica graciosas anécdotas de locos. Conocía muy bien esta enfermedad psíquica, tanto por sus penetrantes dotes de observación como también, sin duda, por haber leído un libro tan famoso como el *Examen de ingenios,* del doctor Huarte de San Juan, aparecido en 1575 y reimpreso asiduamente. Los paralelos que se han señalado entre esta obra y varias de Cervantes, principalmente en lo que atañe a la descripción física de don Quijote, son decisivos. Pero, por otra parte, no se debe olvidar que en ciertas alucinaciones del Hidalgo Manchego, en los momentos en que sus sentidos deforman la realidad y crean un mundo de fantasía, Cervantes revela haber conocido libro tan importante como es el *Elogio de la locura,* de Erasmo, a la sazón prohibido en

España, cuyo influjo aparece en algún pasaje del *Quijote,* y la imitación de Jerónimo de Mondragón, que, con el título de *Censura de la locura humana y excelencias della,* se publicó en 1598.

La locura de don Quijote es la base de la novela, que inicia cuando aquélla se manifiesta y acaba cuando el protagonista recobra la razón. Lo esencial y permanente es que el hidalgo de aldea Alonso Quijano, hombre de cincuenta años, instruido, culto, de agudo ingenio y de gran bondad de corazón, pierde el juicio, y no tan sólo se cree ser caballero, sino que se imagina que el mundo que lo circunda es propicio para realizar en él aventuras caballerescas. Pero la locura de don Quijote no siempre ofrece las mismas características, pues va evolucionando de un modo claro.

La primera salida de don Quijote (I parte, caps. 1-5) ofrece peculiaridades propias dentro de la obra, hasta tal punto que ha habido críticos que han creído que Cervantes ideó y escribió primeramente una «novela ejemplar», como la de *El licenciado Vidriera,* que narraría solamente los asuntos que ahora constituyen los cinco primeros capítulos. Sea ello exacto o no, la verdad es que esta primera salida tiene cierta unidad: don Quijote enloquece con la lectura de los libros de caballerías, sale de su aldea, es armado caballero en la venta, ejerce su misión justiciera con el mozo Andrés y Juan Haldudo, topa con los mercaderes y es apaleado por ellos, hasta que lo encuentra su vecino Pedro Alonso y lo lleva a su aldea; y en su casa, el cura, el barbero y el ama proceden al escrutinio y quema de los libros de caballerías culpables del suceso. Los elementos de esta primera sección de la primera parte del *Quijote* son aquellos en los que la novela revela el influjo del *Entremés de los romances*. El lector que ya ha leído varias veces la obra, echa de menos, en estos capítulos, la figura de Sancho Panza. Pero entre los cinco primeros capítulos y el resto del *Quijote* —incluyendo la segunda parte— hay una diferencia mucho más importante y llamativa. El héroe desfigura la realidad que se le ofrece ante los ojos, acomodándola a las fantasías que ha

leído en los libros de caballerías, y cuando vio una venta «se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan»; el tañido del cuerno de un porquero que recogía su manada, se le antojó que era el aviso que a su llegada al castillo daba un enano, y tomó por dos «fermosas doncellas» a unas mujeres de la peor calaña que casualmente se hallaban en la venta. La vulgaridad de lo más corriente y cotidiano se transforma en el ideal mundo de los libros de caballerías debido exclusivamente a la imaginación exaltada del loco. Esta característica perdurará, como veremos, en toda la primera parte del *Quijote*. Pero en estos primeros cinco capítulos don Quijote no tan sólo transforma lo que percibe por sus sentidos, sino que sufre constantes cambios imaginados de su propia personalidad. Como «Don Quijote» sale de su aldea soñando en la futura gloria, como tal se presenta en la venta, es armado caballero, redime a Andrés e interpela a los mercaderes. Pero al quedar tendido en el suelo, después de ser apaleado por éstos, «acordó de acogerse a su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros, y trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del Marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña, historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos, y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma. Ésta, pues, le pareció a él que le venía de molde para el paso en que se hallaba…», y con tales reflexiones don Quijote llega a creerse que él es el propio Valdovinos agonizante, y cuando aparece su vecino Pedro Alonso, lo identifica con el marqués de Mantua, y por lo tanto, le habla como si fuera su tío, ya que éste lo era de aquél. A poco, cuando el compasivo vecino lo ha cargado sobre su jumento,y lo lleva a la aldea, don Quijote, «olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió

y le llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mesmas palabras y razones que el cautivo abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez…». A lo que el vecino replica: «Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana».

Tales desdoblamientos de la personalidad no vuelven a ocurrir en el *Quijote*. Cervantes, tal vez excesivamente impresionado por el *Entremés de los romances,* ha recurrido a una técnica que abandonará para siempre, y en todo el resto de la novela don Quijote siempre será don Quijote, y jamás se imaginará ser otra persona. Cervantes, al rectificar de este modo, obra con verdadero acierto novelístico: su protagonista no será un monigote mimético, sino que tendrá una robusta y definida personalidad. Ello era lo más difícil, pero al propio tiempo constituía la verdadera solución. Que era difícil nos lo demuestra que, en el apócrifo *Quijote* que apareció firmado por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, el escritor, que no es despreciable, pero tampoco tiene nada de genial, no supo mantener la línea definitivamente adoptada por Cervantes, e hizo que el protagonista volviera a sufrir constantes cambios de personalidad y se creyera ser Sancho II, Bernardo del Carpió, el Cid, Fernán González, e incluso Aquiles o Fernando el Católico.

La segunda salida de don Quijote ocupa el resto de la primera parte de la novela (caps. 7-52), descontando los episodios intercalados en la trama principal. La compañía de Sancho Panza, labriego que se pone al servicio de don Quijote en calidad de escudero, da un tono inconfundible a la obra, pues es el pretexto no tan sólo para contraponer, como tantas veces se ha repetido, con mayor o menor fundamento, el idealismo del amo al materialismo del criado, sino también, y principalmente, para dar margen

al diálogo. Las conversaciones entre don Quijote y Sancho constituyen una impresionante muestra de la genialidad del escritor y uno de los mayores atractivos de la novela. Don Quijote tenía que hablar, que razonar, que convencer, que enseñar e incluso que discutir con un constante compañero, para que así pudiéramos calar hondo en su pensamiento y para que se evitara el fácil expediente de los monólogos a que Cervantes se había visto precisado a recurrir en los primeros capítulos. La figura de Sancho se va perfilando a lo largo de la narración. Como es sabido, una de sus más salientes características es su costumbre de esmaltar la conversación con multitud de refranes, a veces no muy a cuento. Pues bien, el primer proverbio de Sancho no aparece hasta los últimos párrafos del capítulo XIX, señal evidente de que el novelista no ha imaginado esta característica hasta bastante después de haber creado el personaje. Sancho evoluciona en el transcurso de la novela, no tan sólo porque se le van contagiando el ingenio y las ilusiones de su amo, sino también porque Cervantes lo va moldeando mientras escribe: al principio es un zafio patán, tonto y desorientado; luego se convierte en gracioso, agudo, dotado de ingenio y de inteligencia natural (como se aprecia en sus famosos y folclóricos juicios). Es fiel a su señor, lo ama tiernamente y lo respeta; y cuando el lector le ha otorgado toda su simpatía y le ha concedido una total bondad de alma, cala en lo profundo de este campesino al leer, en los momentos en que don Quijote acaba de testar dejándole unos dineros y está a punto de morir, estas impresionantes palabras: «Andaba la casa alborotada; pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama, y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo, borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto».

En la segunda salida Sancho será el encargado de advertir a don Quijote del engaño de sus sentidos y de hacerle ver que las maravillas que su mente imagina no son tal, sino normales mani-

festaciones de una realidad cotidiana y vulgar. Don Quijote, como queda dicho, ya no desdobla su personalidad, pero sigue desfigurando la realidad que lo circunda. Ve unos molinos de viento y se imagina que son gigantes que agitan largos brazos, arremete contra ellos y cae rodando por el campo. Sancho ya se lo ha avisado: «Mire vuestra merced… que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento». Después de diversas aventuras llegan a «una venta que, a pesar suyo y gusto de Don Quijote, había de ser castillo. Porfiaba Sancho que era venta, y su amo que no, sino castillo…». Sigue la misma técnica: don Quijote ve lo que su imaginación supone, y Sancho porfía en convencerlo de la realidad. En la venta todo transcurre como era lógico que sucediera y de acuerdo con lo normal, pero los personajes que en ella se mueven y los sucesos que en ella transcurren son deformados por don Quijote según el falso punto de partida de que se trata de un castillo y al estilo de lo que en los castillos sucede en los libros de caballerías. Otra vez en el campo, don Quijote ve los rebaños y se imagina que son ejércitos, cuyos combatientes describe y enumera parodiando las descripciones de los libros de caballerías y ciertos pasajes de la *Arcadia* de Lope de Vega. Sancho, que le escucha atento y muy interesado, le manifiesta que él no ve nada. «¿Cómo dices esto? —respondió don Quijote —. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?» «No oigo otra cosa — respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y cameros.» Otra vez la misma situación, el mismo contraste y la réplica cuerda del criado a las locuras del amo. La bacía de barbero, que don Quijote se imaginaba ser el yelmo de Mambrino, da lugar a una graciosa discusión entre caballero y escudero, hasta que éste inventa la palabra «baciyelmo» gracias a la cual no desmiente a don Quijote y manifiesta no dejarse arrastrar por su locura.

Ésta es la técnica que ha empleado Cervantes en la primera parte del *Quijote* para manifestar la locura del héroe. Él desfigura

la realidad, pero los que lo rodean, en primer lugar Sancho, lo contradicen. Lo importante es que don Quijote va en busca de aventuras por los campos y ventas de la Mancha sin que ocurra nada extraordinario ni insólito. Lo extraordinario y lo insólito lo crea él con su loca imaginación, en franca contradicción con lo que ven los cuerdos.

La tercera salida de don Quijote, que ocupa toda la segunda parte de la novela, ofrece aspectos muy distintos a los anteriores. Sancho recibe el encargo de su amo de ir a buscar a la princesa Dulcinea al mismísimo Toboso. Sabe perfectamente el escudero que no existe tal Dulcinea; pero, a fin de salir del apurado trance, muestra a don Quijote tres aldeanas y le dice que son Dulcinea con dos de sus doncellas. «Yo no veo, Sancho —dijo don Quijote—, sino a tres labradoras sobre tres borricos.» La situación es exactamente la contraria de las que se nos han ofrecido en la primera parte, hasta tal punto que esta respuesta de don Quijote parece calcada sobre la que ya vimos de Sancho: «No oigo otra cosa sino muchos balidos de ovejas y cameros». Ahora sabemos que Sancho procede con socarronería y mintiendo a sabiendas, a fin de engañar a su amo. Ello no nos sorprende; sí, en cambio, nos llama la atención que don Quijote haya visto la realidad, o sea a tres labradoras. Los papeles están cambiados, y lo seguirán estando mucho tiempo en esta segunda parte. Y aquí aparece una nueva y genial solución de Cervantes: don Quijote ahora duda de sus sentidos, ahora, precisamente, que no lo engañan; ahora cree que Sancho dice la verdad, ahora, precisamente, que lo está engañando, al paso que no lo creía en la primera parte, cuando era sincero y veraz. Y es que dice don Quijote: «El maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos, y no para otros, ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre…». La solución es perfecta: don Quijote ve la realidad, vil y fea; Sancho lo engaña diciéndole que es la fantasía, no-

ble y hermosa. Don Qui jote siempre tiende a lo noble y a lo hermoso, y noble y hermoso hizo en su imaginación cuanto vio en la primera parte. Ahora, cuando sus sentidos no lo engañan, su mente tiende a creer al que le afirma que lo que ve vil y feo es noble y hermoso. Ahora es cuando don Quijote cree que delira, que está loco y que la vista lo traiciona, pero atribuye tal mudanza al poder maléfico de un encantador que lo odia. La solución del encantador que deforma la realidad siendo así que la realidad no se transforma en la cabeza del caballero, se convierte en la fórmula de la segunda parte del *Quijote,* totalmente opuesta a la de la primera.

Poco después del episodio de las tres labradoras ocurre algo realmente sensacional e insólito, lo que menos podía imaginarse el lector. Don Quijote y Sancho están durmiendo en un bosque cuando aparecen dos hombres, uno de los cuales se tiende en el suelo, «y al arrojarse, hicieron ruido las armas de que venía armado, manifiesta señal por donde conoció don Quijote que debía de ser caballero andante». El recién llegado canta un soneto a su dama, y luego, en retorcida prosa, se lamenta de los desdenes de la «serenísima Casildea de Vandalia», que tiene «en ásperos y duros trabajos este tu cautivo caballero». El hecho no puede ser más sorprendente. En toda la primera parte, las personas cuerdas han dicho y repetido a don Quijote que no existen los caballeros andantes, y ahora, de repente, aparece uno, armado de todas sus armas y, por añadidura, enamorado. A don Quijote no le engañan los sentidos: el caballero está allí, suspirando a su lado, con escudero y todo, y es el Caballero del Bosque o Caballero de los Espejos, que no tardará en platicar con nuestro héroe, narrarle sus hazañas y sus amores, y, como era de esperar, ambos acabarán luchando y don Quijote venciendo. Cervantes no nos dejará mucho tiempo en la duda: aquel caballero no era otro que un vecino de don Quijote, el bachiller Sansón Carrasco, que, con la finalidad de impedir que el hidalgo manchego siguiera haciendo

locuras, se había «disfrazado» de caballero con la pretensión de provocarlo, vencerlo y hacerle jurar, como vencido, que se recluiría en su aldea. Pero a Sansón Carrasco le salió mal su propósito: él fue el vencido, y convencido quedó don Quijote de que el mundo está lleno de caballeros andantes. Y, lo que es peor, también quedó convencido Sancho. Luego viene la aventura de los leones: se trata de unos leones de veras, no de unas fieras creadas por la imaginación de don Quijote, que sigue viendo la realidad tal cual es. La aventura de la cueva de Montesinos se halla dentro de esta misma línea: don Quijote desciende a la profunda sima; pero las maravillas que ve, «cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa», como intencionadamente hace constar Cervantes en el epígrafe del capítulo, él mismo confiesa que las ha soñado. Ha sido un sueño caballeresco, no una alucinación de loco, y el divertido primo que le ha acompañado hasta la entrada de la cueva, cree a pies juntillas cuanto narra don Quijote.

Los episodios que transcurren en el palacio de los duques corroboran abundantemente la nueva técnica de Cervantes. Los despiadados aristócratas, para quienes la llegada de don Quijote y Sancho constituye una excelente ocasión para divertir sus ocios, deciden fomentar la locura del hidalgo manchego a base de una constante farsa al estilo de los libros de caballerías. Ellos transforman la realidad en fantasía, que don Quijote admite y encuentra natural. El cortejo con Merlín y Dulcinea encantada, la embajada de Trifaldín y las malas andanzas de la Dueña Dolorida, la aventura de Clavileño, el fingido enamoramiento de la desenvuelta Altisidora y, finalmente, el gobierno de Sancho en la ínsula Barataría, forman una serie de bien preparadas y costosas bromas que los duques organizan para divertirse con el loco y su criado. En todas ellas la farsa es presentada con tales visos de realidad, que no tan sólo don Quijote, sino también Sancho cae en el engaño.

Antes de entrar en la última fase del Quijote conviene recapitular las anteriores. En la primera salida don Quijote desfigura la realidad y desdobla su personalidad. En la segunda salida don Quijote desfigura la realidad solamente, y cuantos lo rodean, Sancho principalmente, lo quieren sacar de su error. En la primera parte de la tercera salida don Quijote ve la realidad tal cual es, pero los que lo rodean, Sancho en primer lugar, se la desfiguran engañosamente. Don Quijote había salido de su aldea en busca de aventuras y ocasiones propicias para realizar hazañas e imponer la justicia en el mundo. En la Mancha no ocurre absolutamente nada extraordinario: todo es normal, vulgar, anodino y rutinario (ya trataremos luego del paréntesis pastoril), y don Quijote lo idealiza y lo sublima al estilo caballeresco. En Aragón, donde está situado el palacio de los duques, la realidad sigue siendo igual y el ambiente continúa no apropiado a las aventuras; pero el ingenio de los que circundan a don Quijote lo transforma engañosamente en un mundo caballeresco y fantástico. Don Quijote va en busca de la aventura: primero se la crea él mismo en la Mancha; luego se la crean los demás en Aragón. ¿La encontrará de verdad en el transcurso de sus andanzas?

Después de su estancia en el palacio de los duques, don Quijote y Sancho llegan a una venta: «Digo que era una venta», puntualiza Cervantes, «porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos». Este «uso» hacía tiempo que don Quijote lo había perdido, pues no hay que olvidar que ésta es la primera venta que aparece en la segunda parte de la novela. A poco se internan en un bosque, donde Sancho, con justificada razón, tiembla de miedo, ya que «todos aquellos árboles estaban llenos de pies y de piernas humanas». Don Quijote da la explicación de tan sorprendente hecho: «No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no ves, sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados; que por aquí los suele ahorcar

la justicia cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta; por donde me voy a entender que debo de estar cerca de Barcelona». Y ello era verdad.

Se han roto la monotonía y la vulgaridad. Por primera vez ha aparecido la aventura: la aventura real, no la fantasía de don Quijote, ni el engaño de los que lo circundan. No son ahorcados los que cuelgan de aquellos árboles, sino bandoleros de veras, de carne y hueso, que rodean a don Quijote y a Sancho, «diciéndoles en lengua catalana que estuviesen quedos, y se detuviesen, hasta que llegase su capitán». Llegó el capitán, «el cual mostró ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto, más que de mediana proporción, de mirar grave y de color morena». Se llama Roque Guinart, y sus manos «tienen más de compasivas que de rigurosas». Ha entrado en la novela el primer personaje novelesco y aventurero: un capitán de bandoleros, hombre que vive fuera de la ley, que lucha en la montaña y que se hace obedecer por los suyos. Pero hay algo más, y de suma importancia. Hasta ahora en el *Quijote* sólo habían aparecido personajes imaginarios. Es cierto que los duques, por ejemplo, parecen inspirados en los de Villahermosa, don Carlos de Borja y doña María Luisa de Aragón; pero Cervantes se guarda muy bien de afirmar que lo sean, y los mantiene en el nivel de los seres novelescos, como el mismo don Quijote, por «modelos vivos» que se le busquen. Porque, al fin y al cabo, los duques de Villahermosa pueden ser, a lo sumo, los «modelos» de los duques del *Quijote,* pero en modo alguno hay identidad real. Roque Guinart, en cambio, es un personaje rigurosamente histórico, Perot Roca Guinarda, que Cervantes introduce en la narración sin mudarle el nombre ni transformar su fisonomía ni su edad, pues habiendo nacido en 1582, Roca Guinarda tenía treinta y tres años al publicarse la segunda parte del *Quijote*. Hacía poco, en 1611, Roca Guinarda, tras haber dominado con sus bandoleros el Montseny, la Segarra y las cercanías de Barcelona, se había acogido al indulto y había parti-

do a Nápoles como capitán de tercios regulares. Ha entrado, pues en el *Quijote* un personaje real y contemporáneo, y se da la sorprendente paradoja de que los personajes imaginarios que hasta ahora hemos encontrado, parecen reales, y éste, que es real, parece de novela.

El *Quijote,* al entrar en Cataluña, cambia totalmente. Por fin, el hidalgo manchego se encuentra con las buscadas aventuras, no soñadas ni fingidas, sino reales. En primer lugar, una cuadrilla de bandoleros con su capitán; inmediatamente llega ante éste, pidiéndole socorro, una joven mujer, Claudia Jerónima, que acaba de asesinar a don Vicente Torrellas… El lector advierte que todo va cambiando: se ha derramado sangre por vez primera en el *Quijote*. Sangre auténtica, no como la de Basilio, que era «¡industria, industria!». Roque Guinart lo dispone todo: no hace ningún caso a las palabras de don Quijote, que se ofrece a luchar en defensa de la dama, y cuando sus bandoleros llevan a su presencia a unos viajeros que acaban de apresar, entre los que se encuentran dos capitanes de infantería y unas damas, afirma que «no es su intención agraviar a soldados ni a mujer alguna, especialmente a las que son principales».

El capítulo 60 de la segunda parte del *Quijote* se llena con la figura del histórico bandolero catalán: hombre de acción, valiente, noble, justiciero a lo romántico y jefe con excepcionales dotes de mando. En todo el capítulo, el lector nota, con cierta pena y con cierta desilusión, que don Quijote se eclipsa, se apaga, se transforma en una especie de espectador, ahora, precisamente, que ha surgido la aventura. Las pocas palabras que pronuncia el hidalgo manchego suenan aquí a falso y a arcaico, al lado de la viril eficacia de las de Roque Guinart. Por vez primera comprendemos que don Quijote pertenece a otro mundo, y por vez primera tememos que el hidalgo manchego no tenga suficiente valor para enfrentarse con la aventura de verdad.

«Tres días y tres noches estuvo don Quijote con Roque, y si estuviera trecientos años, no le faltara qué mirar y admirar en el modo de su vida: aquí amanecían, acullá comían; unas veces huían, sin saber de quién, y otras esperaban, sin saber a quién. Dormían en pie, interrumpiendo el sueño, mudándose de un lugar a otro. Todo era poner espías, escuchar centinelas, soplar las cuerdas de los arcabuces, aun que traían pocos, porque todos se servían de pedreñales». Por primera vez don Quijote lleva vida aventurera y convive con gente de armas, y no deja de «mirar y admirar». Amo y criado llegan a Barcelona la víspera de San Juan, «el mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro», y aquellos dos seres de tierra adentro, nacidos y criados en una aldea, se sumen en la vida de la gran ciudad, donde les esperan las mayores maravillas, esta vez auténticas y reales, y el mayor desengaño.

La aventura de la cabeza encantada respondería a la misma técnica que las burlas del palacio de los duques, si no fuera por un aspecto capital. El barcelonés don Antonio Moreno muestra su maravilla mecánica a un grupo de varias personas, y todos, menos dos amigos que estaban en el secreto se admiran del portento, que atribuyen a hechicería. No se trata, pues, de una broma hecha exclusivamente a don Quijote, sino también a personas sensatas, hasta el punto que, «habiéndose divulgado por la ciudad que don Antonio tenía en su casa una cabeza encantada que a cuantos le preguntaban respondía, temiendo no llegase a los oídos de las despiertas centinelas de nuestra Fe, habiendo declarado el caso a los señores inquisidores, le mandaron que la deshiciese».

Don Antonio Moreno y sus amigos llevan a don Quijote y a Sancho a visitar una galera. Cuando la chusma se pone a maniobrar y dejan caer la entena, advertimos algo inesperado e insólito en el héroe de la novela: «No las tuvo todas consigo don Quijote; que también se estremeció y encogió de hombros y perdió la color del rostro». El lector se queda atónito: ¿tiene miedo don

Quijote? Súbitamente, desde el castillo de Montjuich se hacen señas de alarma: un bergantín turco se halla próximo a la costa, y la galera en la que se encuentra don Quijote, junto con otras tres, se hacen a la mar en su captura. La guerra ha aparecido en el *Quijote:* guerra de verdad, contra el turco, enemigo de España y de la Cristiandad, precisamente el mismo enemigo contra el que había luchado Cervantes, también por mar. Los turcos, tantas veces derrotados por los caballeros andantes de los libros, están ahí, en guerra, frente a don Quijote. Ahora veremos si ante la realidad el hidalgo manchego se comporta como Tirante, como Esplandián, como Lisuarte de Grecia, como Palmerín de Oliva, o, sencillamente, como Cervantes. Dos turcos disparan sus escopetas y dan muerte a dos soldados españoles; el general de las galeras, cuyo nombre desconocemos, pero sabemos que era «un principal caballero valenciano», embiste con furia el bergantín enemigo y lo alcanza. Resulta luego que el arráez del bergantín es Ana Félix, la hermosa morisca, y que el bergantín no se había acercado a Barcelona en son de guerra. Pero ha habido un pequeño combate naval, se han * lisparado armas y han muerto dos soldados. ¿Qué ha hecho don Quijote? Desde que el vigía de Montjuich da la señal de alarma hasta que acaba el episodio y el capítulo con él, Cervantes no menciona ni una sola vez el nombre del héroe. Jamás la realidad había brindado a don Quijote aventura más hermosa ni más acomodada a lo que había leído en sus libros de caballerías. Claro está que resulta luego que es preciso ir a Argel a llevar a cabo la peligrosa empresa de libertar a don Gaspar Gregorio; que se dispone que se encargue de ello un renegado, y que don Quijote opina que «sería mejor que le pusiesen a él en Berbería con sus armas y caballo, que él le sacaría, a pesar de toda la morisca». Pero no se trata más que de un vago y fantástico proyecto, y acepta sin chistar que «si el renegado no saliese bien del caso, se tomaría el espediente de que el gran don Quijote pasase en Berbería».

Pero al «gran don Quijote» sólo le quedan dos días de vida como caballero andante. Allá, en la playa de Barcelona, en las costas de aquella Cataluña en la que el hidalgo manchego había hallado por vez primera las tan buscadas aventuras, el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado de Caballero de la Blanca Luna, haría confesar a don Quijote su derrota y hacer su última y dolorosa manifestación de fe caballeresca:

«Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra.»

Frente al Mediterráneo, mar cuya más humilde cala guarda el recuerdo de un semidiós, de un héroe o de un caballero, mar de las hazañas de Tirante el Blanco y de Amadís de Gaula, de don Juan de Austria y de Miguel de Cervantes, don Quijote deja de ser caballero y pierde la honra. En su peregrinación desde el centro de España don Quijote había ido en busca de las aventuras; primero las creó su exaltada imaginación; luego las inventaron el ingenio o el engaño de los que le rodeaban, y finalmente había topado con ellas. Frente a la aventura de verdad se hace patente el error, el grave y aleccionador error de don Quijote, del iluso que, cuando la ilusión se concreta y se hace palpable, fracasa ruidosamente. El Mediterráneo no dejaba de ser una mala meta para quien, desde la Mancha, quería buscar aventuras. Pero, a pesar de ello, la ruta de don Quijote fue un total error, fue un camino desviado. En 1605 y 1615 era posible a todo español «meter las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras». Bastaba seguir otro camino: dirigirse a Sevilla y allí embarcar rumbo a las Indias, donde se estaba escribiendo en auténticos hechos heroicos, en ambiente fantástico y exótico, el último libro de caballerías, el más sorprendente y al mismo tiempo el más glorioso. Sólo muy incidentalmente se habla en el *Quijote* de las Indias, y su

héroe obra y piensa como si no hubiésemos descubierto el continente que hoy se llama América.

Todo lector del *Quijote* advierte en seguida que la primera parte de la novela ofrece una notable diferencia con la segunda. En la primera, aparecida en 1605, la acción principal, o sea las aventuras de don Quijote, se ven suspendidas por otros relatos intercalados en el texto. Estos relatos intercalados ofrecen varios aspectos. El de carácter más ajeno y extemporáneo a la acción es la novela *El curioso impertinente,* que es leída por el cura a los que en aquel momento se encuentran en la venta de Palomeque. El asunto y el estilo de la novela no tienen absolutamente nada que ver con los del *Quijote,* incluso se sitúa en Florencia. Se trata de un caso de «literatura dentro de literatura», y la inserción de este largo relato podría perfectamente suprimirse del *Quijote,* como hacen la mayoría de lectores de la gran obra de Cervantes, que se saltan *El curioso impertinente,* novela de gran valor, que agrada leer por separado, pero que evidentemente molesta al que está interesado, con justísimas razones, en las aventuras del hidalgo manchego.

El relato de la vida del Cautivo tiene el grave inconveniente de intercalarse demasiado cerca de la lectura de *El curioso impertinente,* y por lo tanto el de dilatar más la aparición de lo que espera el lector, o sea a don Quijote. Pero la historia del Cautivo aparece un poco más imbricada a la trama general de la obra, porque, al fin y al cabo, se trata de la narración de la biografía de un personaje que entra a formar parte en la acción, aunque tenga en ella un papel muy marginal y secundario. El interés de la historia del Cautivo, por otra parte, es extraordinario por tratarse de un relato en el que Cervantes deja muchas notas autobiográficas. En cierto modo, representa un tributo al uso de ciertos novelistas de la época que creían dar variedad y riqueza a la novela interponiendo narraciones dispares a su género y ambiente. Y, precisamente, la novela sentimental morisca —ya sea de moros españo-

les, ya de españoles en tierras mahometanas — sirvió a varios ingenios como contraste o descanso de otras obras; y así se explica la inclusión de la historia del *Abencerraje y la hermosa Jarifa* en la *Diana* de Jorge de Montemayor; la de *Ozmín y Daraja,* inserta por Mateo Alemán en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*; y al final del *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel hallamos, esta vez dentro del hilo de la acción de la novela, unos capítulos de carácter argelino.

La historia de Grisóstomo y Marcela constituye una especie de novela pastoril que no se puede considerar como intercalada en la acción del *Quijote,* ya que en parte es relatada por el cabrero y en parte presenciada por don Quijote y Sancho. Los amores de Cardenio y Luscinda, y de don Fernando y Dorotea, tienen un carácter parecido, ya que se nos narran sus antecedentes y asistimos a su desenlace, y tras éste los personajes principales del conflicto amoroso se incorporan a la acción propia del *Quijote*.

Estas intercalaciones, principalmente la de *El curioso impertinente* y la historia del Cautivo, han sido y son consideradas por parte de la crítica como desaciertos de Cervantes, al paso que otros críticos las justifican y las consideran sabiamente insertas por el autor. Sea lo que fuere, lo cierto es que los contemporáneos de Cervantes ya criticaron la intercalación, y que éste, en la segunda parte, hablando del primer tomo de su obra dice que «una de las tachas que ponen a tal historia… es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente;* no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote».

Cervantes enmienda esta técnica en la segunda parte, en cuyos setenta y cuatro capítulos no abandona a don Quijote y Sancho, mantiene una acción seguida y evita las intercalaciones de bulto. En la segunda parte, que apareció en 1615, don Quijote y Sancho van siempre juntos y dialogan constantemente, lo que constituye uno de los mayores atractivos de la novela. Pero llega un

momento en que amo y criado deben separarse, ya que éste ha de trasladarse a la ínsula Barataria para ejercer sus funciones de gobernador, al paso que aquél queda en el palacio de los duques. Aquí Cervantes vuelve a hablar de la técnica de la primera parte de su obra, y justifica los relatos intercalados que en ella aparecen, con estas palabras: «Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo *[el primero en que se separan Sancho y don Quijote],* no le tradujo su intérprete *[o sea Cervantes]* como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas, era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron las de *El curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo,* que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse». Con estas últimas palabras Cervantes está justificando las historias de Marcela y Grisóstomo y de Cardenio y don Femando, pues son «casos sucedidos al mismo don Quijote», ya que no tiene argumentos suficientes para defender la intercalación de *El curioso impertinente* y la historia del Cautivo.

Así que amo y criado se separan, Cervantes procura alternar la narración de los sucesos de uno y otro: el capítulo 44 va dedicado a don Quijote, el 45 a Sancho, el 46 a don Quijote, el 47 a Sancho, el 48 a don Quijote, el 49 a Sancho, el 50 parte a don Quijote y a la mujer de Sancho, el 51 a Sancho, el 52 a don Quijote, el 53 a Sancho, y el siguiente, parte a don Quijote y final

del gobierno de Sancho. El epígrafe de este último, en el que Ricote cuenta sus desdichas, revela el afán de Cervantes de justificarse frente a los que discuten la estructura de su obra, ya que reza: «Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna». Por otra parte, estos capítulos que tratan sólo del amo o del criado, van enlazados con ciertas frases puestas al final que tienden a no romper la unidad de la novela: «Y con esto, cerró *[don Quijote]* de golpe la ventana y despechado y pesaroso como si le hubiera acontecido alguna gran desgracia, se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno» (II, 44); «Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la priesa que nos da su amo, alborotado con la música de Altisidora» (II, 45); «… le sucedió otra aventura más gustosa que la pasada, la cual no quiere su historiador contar ahora, por acudir a Sancho Panza, que andaba muy solícito y muy gracioso en su gobierno» (II, 46); «Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama y el buen concierto de la historia lo pide» (II, 48). De esta suerte Cervantes no desampara a sus dos protagonistas y nos narra paralelamente las aventuras del uno y del otro.

La narración del *Quijote* se expone en riguroso orden cronológico, sin retrocesos en la acción, y cuando es preciso explicar acontecimientos pasados, como ocurre en la historia de Cardenio y de don Femando, ellos se ponen en forma de relato hecho en primera persona por los interesados o por testigos de los sucesos, como el cabrero que narra la historia de Marcela y Grisóstomo.

Cervantes, el autor, emerge en la acción en un momento dado: al parodiar la técnica de los libros de caballerías, que fingen basarse en relatos históricos o traducir de otra lengua, deja suspensa la pendencia entre don Quijote y el vizcaíno porque «no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas». Pero luego explica el venturoso hallazgo del manus-

crito de Cide Hamete Benengeli en el Alcaná de Toledo, y la historia se reanuda. Pero en este paréntesis se ha introducido en la novela el propio Cervantes y nos ha hablado directamente desde sus páginas, del mismo modo que Alfonso el Sabio se hace protagonista de una de sus *Cantigas* (**véase pág. 284**). Pero no tan sólo Cervantes aparece en el *Quijote,* sino el *Quijote* mismo. En la segunda parte Sancho informa a su amo de que «andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y* dicen que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió». La ficción se interfiere perfectamente en la realidad: los entes creados por el ingenio de Cervantes hablan como seres reales de su historia escrita e impresa, y el libro, la primera parte de la novela, es un elemento novelesco más en la segunda. El bachiller Sansón Carrasco nos da incluso bibliografía y datos editoriales, pues hablando de la primera parte del *Quijote* dice que «el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, díganlo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aún hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga». Proféticas palabras, pero extraordinariamente curiosas en boca de los mismos personajes de la ficción.

Pero aún hay más en este sentido. Cervantes alude varias veces al *Quijote* apócrifo de Avellaneda. En una venta lo leen dos caballeros llamados don Jerónimo y don Juan; vi que corrigen sus pruebas en la imprenta de Barcelona, seguramente la de Sebastián de Cormellas; aparece en el sueño de Altisidora, y es condenado en el testamento de don Quijote. Lo curioso es que el falso *Quijote* interviene en la acción del auténtico, pues el héroe decide no ir a Zaragoza y encaminarse a Barcelona para desmentirlo. Y esta técnica llega a un extremo sorprendente cuando adverti-

mos que un personaje creado por Avellaneda, don Alvaro Tarfe, aparece como personaje en el *Quijote* verdadero. El mundo de la ficción literaria, incluso el imaginado por el peor enemigo de Cervantes, adquiere de esta suerte una especie de validez eficaz y encaja perfectamente en la maravillosa creación de nuestro primer escritor. Obsérvese que Cervantes es capaz de hacer convivir en las mismas páginas seres creados por él, como don Quijote; seres arrancados de la creación ajena, como don Alvaro Tarfe; seres reales, como Roca Guinarda, y él mismo, leyendo papeles que encuentra por el suelo en el Alcaná de Toledo. Lo auténtico y lo ficticio, lo real y lo imaginado se funden perfectamente gracias al supremo arte de Cervantes, que en el segundo tomo del *Quijote* ha llegado a su más fecunda madurez, a un dominio nunca superado en el arte de hacer novelas, hasta tal punto que nos llega a parecer que, como un hábil malabarista, juega con su propia obra, se impone a ella y la lleva por donde quiere, e incluso ironiza con su criatura misma.

En el *Quijote* el escritor está a nuestro lado, nos habla constantemente de su libro, de su labor de novelista y de sus defectos. Ya hemos visto las alusiones a las intercalaciones de la primera parte; mayor sentido tienen, tal vez, las palabras en las que comenta que se olvidó de explicar el hurto del rucio de Sancho, «que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mesmo jumento, sin haber parecido». Así, pues, los mismos defectos materiales de la novela se convierten en tema debatido en ésta y plenamente se justifican al darles Cervantes validez como elementos literarios.

La variedad de asuntos y de personajes que se mezclan en la primera parte del *Quijote* hacen que el estilo narrativo y dialogado de ésta no sea lo uniforme que es el de la segunda. Allí los matices son más acusados y los cambios de estilo harto frecuentes. Hay en el *Quijote,* en ambas partes, un estilo perfectamente

acomodado a la trama principal de la novela. Pero en la primera parte hay pasajes de estilo propio de la novela pastoril, como es el episodio de Marcela y Grisóstomo. Los sutiles parlamentos de Ambrosio y de Marcela, ambos pastores ilustrados, nos trasladan al arbitrario mundo literario de las *Dianas* y las *Calateas,* y no faltan los pastores-poetas, como el propio Grisóstomo y el citado Ambrosio, que escribe el epitafio de éste. Incluso Antonio, «zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escrebir y es músico de un rabel», regala los oídos de don Quijote con el romance «Yo sé, Olalla, que me adoras». Estos pastores cultos ofrecen cierto contraste con el cabrero Pedro, cuyo relato está salpicado de vulgarismos que crispan a don Quijote. Pero el contraste más destacado de este episodio pastoril lo hallamos en la segunda parte de la novela cuando don Quijote y Sancho ven «saliendo de entre unos árboles, dos hermosísimas pastoras; a lo menos, vestidas como pastoras, sino que los pellicos y sayas eran de fino brocado, digo, que las sayas eran riquísimos faldellines de tabí de oro. Traían los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo sol…». Pero no crea el lector, alarmado, que Cervantes va a incidir en un nuevo episodio pastoril, como el de Marcela y Grisóstomo. Han pasado diez años desde que escribió la primera parte, y ha comprendido que el *Quijote* no debe contaminarse con otros géneros literarios que, como el pastoril, tanto distan de lo esencial de la gran novela. Tales doncellas no son más que hijas de «gente principal» de una aldea próxima, que se han disfrazado de pastoras y se proponen hacer una representación recitando «dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su.misma lengua portuguesa». Se trata de una «fingida Arcadia» que, días después, en el triste regreso, sugerirá a don Quijote la idea de hacerse pastor y andar «por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los lim-

pios arroyuelos, o de los caudalosos ríos…», y lo demás que sigue, donde Cervantes aplica a la novela pastoril el mismo estilo de parodia que ha aplicado a los libros de caballerías.

En la primera parte del *Quijote* apunta varias veces el estilo de la novela picaresca, tan en boga en el tiempo y con el que Cervantes había coincidido con sus novelas *Rinconete y Cortadillo* y *Coloquio de los perros*. Ello aparece principalmente en el capítulo dedicado a la aventura de los galeotes, sobre todo en la figura de Ginés de Pasamonte, delincuente que está escribiendo «por estos pulgares» su autobiografía, que, como es natural, se titula *La vicia de Ginés de Pasamonte,* que es tan buena que «mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren». La jerga que emplean los personajes que aparecen en este capítulo —jerga que don Quijote se ve precisado a hacerse declarar— intensifica su parecido con la novela picaresca.

Ya vimos que la historia del Cautivo cae dentro del estilo de las novelas moriscas de la época. El estilo de este relato intercalado se destaca muy acusadamente del normal en el *Quijote,* gracias a su atmósfera argelina y al gran número de arabismos que aparecen en la narración, procedimiento de dar color local que sólo el español, entre las demás lenguas europeas, puede lograr. La novela de *El curioso impertinente,* con su ambiente italiano, los nombres de sus personajes (Anselmo, Lotario, Camila, Leonela) y su conflicto psicológico, nos lleva a un tipo de relato muy diverso de aquel en el cual está intercalada, contraste que Cervantes hace patente y decisivo cuando interrumpe la lectura de *El curioso* para narrar la aventura de don Quijote con los odres de vino.

Los discursos que pronuncia don Quijote en varias ocasiones son excelentes muestras de estilo oratorio: recordemos el de la Edad de Oro, ante los cabreros, «que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando»; y el de las Armas y las Letras, ante los discretos concurrentes de la venta de Palomeque, «que obligó a que, por entonces, ninguno de los que

escuchándole estaban le tuviesen por loco»; y la respuesta al eclesiástico que lo reprendió en la sobremesa del palacio de los duques. Este último constituye una magnífica defensa, a cuya eficacia contribuyen las más clásicas y típicas figuras retóricas del arte oratoria. El de las Armas y las Letras, versión renacentista del medieval debate entre el clérigo y el caballero, es también una obra maestra de oratoria y viene a ser un adecuado preámbulo a la historia del Cautivo, que sigue inmediatamente y que no olvidemos que tiene muchos elementos autobiográficos. El de la Edad de Oro, finalmente, tiene cierto matiz irónico, pues conviene tener presente que don Quijote se pone a perorar inspirado por un puñado de bellotas.

Las cartas que se intercalan en el *Quijote* ofrecen multitud de aspectos variados e interesantes. Tenemos la auténtica misiva amorosa, grave y en trágico trance sentimental, como son la de Luscinda a Cardenio y la de Camila a su esposo Anselmo; pero también la amorosa paródica, como es la de don Quijote a Dulcinea, en la que se imita burlescamente el estilo de las misivas que aparecen en los libros de caballerías. Las cartas que se ve precisado a dictar Sancho Panza son ejemplares por su naturalidad, su gracia y su estilo directo y familiar, pero las superan las de su mujer, Teresa Panza, a la Duquesa y a su marido. Teresa Panza queda perfectamente retratada en estas dos divertidas misivas, a la vez ingenuas y sensatas, agudas y rústicas. Por lo que se refiere a escritos intercalados en el *Quijote,* es notable la «libranza pollinesca» (1,25), graciosa parodia del estilo mercantil: «Mandará vuestra merced, *por esta primera de pollinos,* señora sobrina, dar a Sancho Panza, mi escudero, tres de los cinco que dejé en casa…».

La prosa del *Quijote* reviste multitud de modalidades estilísticas encaminadas a la eficacia y al arte, a base de la fórmula que el propio Cervantes da en el prólogo de la primera parte, donde el fingido amigo le aconseja que procure que «a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra ora-

ción y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos ni escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se vuelva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla».

Una serie de factores, que sería largo enumerar, contribuyen a realizar este ideal de precisión y belleza. La descripción de los pies de Dorotea, por ejemplo, es una excelente muestra de estilo detallista, pormenorizado, lento, en el que las alusiones al arroyo, al cristal, a la blancura y al alabastro producen en el lector una imagen perfecta de la belleza ideal de lo descrito y hacen que quede desde este momento perfectamente individualizada la imagen física de Dorotea. Contrastan con este estilo los pasajes de descripciones de pendencias y riñas, de palizas y tumultos, en los que Cervantes logra transmitir la impresión de movimiento rápido, de desorden y de acumulación de diversas acciones y situaciones de personajes lanzados al desenfreno. El final del capítulo XVI de la primera parte, donde se narran los sucesos de la venta de Palomeque provocados por Maritornes, constituye un feliz ejemplo de dinamismo narrativo que pocos escritores han conseguido emular; y lo mismo puede decirse de las infinitas palizas que reciben don Quijote y Sancho, en las que se describen no tan sólo los golpes, sino también los movimientos de los contendientes y sus posiciones de lucha.

El diálogo es en el *Quijote* uno de los mayores aciertos estilísticos. Cervantes hace hablar a sus personajes con tal verismo que ello constituye un tópico al tratar de la gran novela. La conversación pausada y corriente con que don Quijote y Sancho alivian la monotonía de su constante vagar, es algo esencial en la novela, que suple con decisiva ventaja cualquier otro procedimiento descriptivo. Don Quijote se ve obligado a levantar la prohibición de

departir con él que había impuesto a Sancho, porque ni el escudero puede resistir el «áspero mandamiento del silencio», ni don Quijote es capaz de seguir callado, ni la novela pudiera proseguir condenando a sus dos protagonistas al mutismo. Pero otras veces el diálogo adquiere una especie de técnica dramática y se hace rápido, vivaz, y se enlaza en preguntas y respuestas, al estilo de: «—Así es la verdad —dijo don Quijote— y proseguid adelante; que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, lo contáis con muy buena gracia. —La del Señor no me falte, que es la que hace al caso»— replica Pedro; «¿Luego venta es ésta? —replicó don Quijote. —Y muy honrada —respondió el ventero», y otros infinitos ejemplos.

Los personajes principales que hablan en el *Quijote* quedan perfectamente individualizados por su modo de hablar: Ginés de Pasamente, con su orgullo, acritud y jerga; doña Rodríguez, revelando a cada paso su inconmensurable tontería; el primo que acompaña a don Quijote a la cueva de Montesinos, poniendo de manifiesto su chifladura erudita; los duques, con dignidad, si bien ella revela en un momento determinado su bajeza; el canónigo aparece como un discreto opinante en materias literarias. El vizcaíno queda perfectamente retratado con su simpática intemperancia y su divertida «mala lengua castellana y peor vizcaína»; y el cabrero Pedro, y Sancho Panza, con sus constantes prevaricaciones idiomáticas.

Estos últimos casos —del vizcaíno, del cabrero y de Sancho— entran ya en una zona humorística, y Cervantes persigue con tales deformaciones idiomáticas suscitar la risa del lector. Pues no olvidemos que uno de los propósitos del novelista es lograr que «el melancólico se vuelva a risa, el risueño la acreciente». De ahí la infinidad de chistes y de juegos de palabras y expresiones irónicas que se acumulan para acrecentar la comicidad de las situaciones. Cervantes, cuando narra las aventuras de don Quijote, lo hace siempre en estilo irónico, lo que se advierte a cada paso en

expresiones como «el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha»; «una manada de puercos, que, sin perdón, así se llaman»; «Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca»; «con corteses y hambrientas razones»; «echando a rodar la honestidad»; «y al descalzarse… se le soltaron no suspiros, ni otra cosa que desacreditase la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media», etc. Este estilo sería impropio de una obra de carácter grave, y bien se cuidó Cervantes de evitarlo en novelas como *La Galatea* o *Los trabajos de Persiles y Sigismundo*. En el *Quijote,* el novelista escribe cosas mucho más importantes, más serias y de más enjundia con la sonrisa en los labios y el donaire siempre a flor de pluma. Hasta tal extremo llega esta actitud, que se ironiza incluso en los epígrafes de los capítulos; por ejemplo: «Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo» (I, 6); «La espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación» (I, 8); «Donde se prosiguen los innumerables trabajos que el bravo don Quijote y su buen escudero Sancho Panza pasaron en la venta que, por su mal, pensó que era castillo» (I, 17); «Alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino» (I, 21); «Los inauditos sucesos de la venta» (1,44); «Donde se cuenta lo que en él se verá» (II, 9); «Donde se cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha» (II, 22); «Que trata de muchas y grandes cosas» (II, 31); «Del temeroso espanto cencerril y gatuno…» (II, 46); «Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer» (II, 66); «De la cerdosa aventura que le sucedió a don Quijote» (II, 68); «Capítulo setenta: Que sigue al de sesenta y nueve, y trata de cosas no escusadas para la claridad desta historia» (II, 70), etc. En la mayoría de estos epígrafes Cervantes parodia los altisonantes de los libros de caballerías, pero en general no puede permitir que

falte la nota irónica en ningún encabezamiento, de tal suerte que en el *Quijote* hasta resulta divertida la mera lectura del índice.

Así pues, el *Quijote* —descontando las novelas intercaladas de la primera parte— está estructurado y basado en un constante humorismo del escritor, pues no en vano la obra, desde el punto de vista de su clasificación entre los géneros literarios, es una parodia. El modo de hablar de ciertos personajes contiene también eficaces elementos humorísticos, tanto por lo que afecta a los que de sí son graciosos (como Sancho) como a aquellos que sencillamente dicen tonterías (el ventero Palomeque, el primo, doña Rodríguez, Pedro Recio, el labrador de Miguel Turra). La ironía de Cervantes desborda en los momentos más insospechados y adquiere gran fuerza cuando es totalmente gratuita, como cuando el ama afirma: «Gasté más de seiscientos huevos, como lo sabe Dios y todo el mundo, y mis gallinas, que no me dejarán mentir», donaire paralelo a aquel de Sancho: «Y ahí está mi asno en el establo, que no me dejará mentir». Uno de los episodios más divertidos es el de la visita de doña Rodríguez al aposento de don Quijote; éste cree que es un fantasma y la conjura, y ella replica: «Señor don Quijote, si es que acaso vuestra merced es don Quijote, yo no soy fantasma, ni visión, ni alma de purgatorio, como vuestra merced debe de haber pensado, sino doña Rodríguez». Cuando uno de los criados de don Luis se admira y se indigna de que tanta gente principal siga la corriente a don Quijote y afirme que la bacía y la albarda son yelmo y rico jaez, exclama, tras un juramento: «Que no me den a entender cuantos hoy viven en el mundo al revés, de que ésta no sea bacía de barbero y ésta albarda de asno», el cura replica socarronamente: «Bien podría ser de borrica». Estas notas humorísticas, totalmente innecesarias, de que está lleno el *Quijote,* le dan un estilo cómico bien definido. Cervantes no se cansa de mantenerlo y logra que no decaiga jamás. Cuando el escritor acaba la segunda parte de la novela, tiene ya sesenta y ocho años, está en la miseria, ha padecido desdi-

chas de toda suerte en la guerra, en el cautiverio, en su propio hogar, y ha recibido humillaciones y burlas en el cruel ambiente literario; a pesar de todo ello, y por encima de sus angustias, de su escasez y de sus penas, su buen humor y su agudo donaire inundan el *Quijote,* aunque sólo sea externamente y aunque tales bromas encubran amargas verdades y reales desengaños. Lo cierto es que la adversidad no ha agostado su buen humor ni ha amargado su espíritu.

Cervantes lleva al *Quijote* su interés por la literatura. En diversos pasajes de la novela se hace crítica literaria y se habla de libros: en los dos prólogos, en el escrutinio, en el diálogo entre el cura y el canónigo, en la conversación con el hijo del Caballero del Verde Gabán, y en infinidad de ocasiones marginales. Los problemas literarios de su tiempo, los autores y los libros más en boga son citados o aludidos, a veces con malicia e intención satírica. Y es que Cervantes escribe para «discretos», para personas que conocen los problemas literarios y principalmente para los intoxicados por la literatura caballeresca. Ello degeneraría en algo así como la deformación profesional o en un libro de actualidad —y, por lo tanto, pasajero—, si no hubiese conseguido sublimarlo todo a categorías más altas y permanentes, y si no hubiera logrado reflejar lo general y eterno en lo particular y transitorio.

Llevado por su afición literaria, Cervantes suele mezclar en la narración versos de otros escritores, y cuando va a empezar la representación del retablo de Maese Pedro, inicia el capítulo con el verso «Callaron todos, tirios y troyanos», extraído de la traducción de la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco. También con un verso empieza la novela. «En un lugar de la Mancha» no es más que un octosílabo del romance titulado *El amante apaleado,* y los lectores de principios del siglo XVII lo deberían identificar al punto. Así empieza el *Quijote,* y sigue con aquellas palabras, «de cuyo nombre no quiero acordarme», que no son más que una

conocida fórmula de principio de cuento tradicional, al estilo de la que emplea don Juan Manuel cuando inicia un apólogo del *Conde Lucanor* diciendo: «En una tierra de que non me acuerdo el nombre había un rey…». Mucho se ha fantaseado sobre las dos primeras líneas del *Quijote,* atribuyendo a Cervantes resquemores contra algún pueblo de la Mancha, por haberle sobrevenido desgracias en él, y de ahí nació la literaria leyenda cervantina de Argamasilla de Alba. Cervantes no quiso precisar en qué lugar de la Mancha nació don Quijote «por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero». Hay en ello un nuevo ataque contra Avellaneda, que en su *Quijote* apócrifo había identificado resueltamente el lugar de la Mancha con Argamasilla; y también hay —es bien fácil advertirlo— una ironía más de las que llenan toda la novela.

El verso del romance («En un lugar de la Mancha») y la fórmula de cuento tradicional («de cuyo nombre no quiero acordarme») dan al principio del *Quijote* un estilo llano y popular, buscado con toda intención, y que no deja de ser el primer palmetazo a los libros de caballerías, que se iniciaban con pompa y solemnidad y situando la imaginaria acción en tierras lejanas o imperios exóticos. El *Quijote* no empieza ni en Persia, ni en Constantinopla; ni en la Pequeña Bretaña, ni en el Imperio de Trapisonda, sino, sencillamente, «en un lugar de la Mancha».

El «Persiles»

Cuatro días antes de morir, el 19 de abril de 1616, Cervantes firmaba la patética dedicatoria al conde de Lemos de su libro *Los trabajos de Persiles y Sigismundo,* que su viuda, Catalina de Salazar, hizo imprimir al año siguiente. En esta dedicatoria impresionan aquellas palabras: «Ayer me dieron la estremaución, y hoy escribo ésta; el tiempo es breve, las esperanzas menguan, y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir…», y con cierta amargura lamenta no haber podido concluir las obras que

tenía empezadas o planeadas: las *Semanas del jardín* (sin duda una colección de novelas al estilo de las ejemplares), el *Famoso Bernardo* (¿un poema épico sobre Bernardo del Carpió?) y la segunda parte de *La Galatea*. Todo ello se ha perdido.

Es sorprendente pensar que Cervantes redactara con simultaneidad la segunda parte del *Quijote* y el *Persiles*. Se ha debatido mucho sobre las fechas en que fue compuesto este último libro, pero es de creer que no le dio los últimos toques hasta poco antes de morir. Y es sorprendente porque no se pueden imaginar dos novelas más distintas en todos los aspectos, hasta el punto que, si el *Persiles* nos hubiera llegado como obra anónima, a nadie se le hubiera ocurrido proponer el nombre de Cervantes para su paternidad. Ello es una prueba más de que el ingenio de Cervantes y su experiencia de escritor no alcanzaron su punto más alto sino en su madurez y ancianidad. Son *Los trabajos de Persiles y Sigismundo* una novela del género que, con mayor o menor propiedad, se suele denominar bizantino, pues en cuanto a su trama, sus complicadas peripecias, sus navegaciones, naufragios, piraterías, raptos y vagabundeos, se halla en la línea de las novelas griegas y bizantinas que ya conocemos (véanse págs. 135 y 148). En esta «historia septentrional» (así se subtitula el *Persiles)* Cervantes afirma que se ha atrevido a competir con Heliodoro, afirmación que en su tiempo tenía un sentido y un alcance, y lo sigue teniendo en un especializado aspecto de la concepción de la novela renacentista, pero que considerada desde nuestros días no deja de ser chocante, pues nadie, gracias a Dios, lee a Heliodoro si no es un especialista, y todo el mundo, en todas las lenguas vibra y se compenetra con el *Quijote*. En la dedicatoria de la segunda parte de esta novela, anunciando la aparición del *Persiles,* dice Cervantes que este libro «ha de ser el más malo, o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto». Ni lo uno ni lo otro. *El Persiles* no resiste la comparación no ya con el *Quijote* y las *Novelas ejemplares* sino con buen número de obras españolas de los siglos XVI

y XVII, pero tampoco es un fracaso, como *La Galatea*. El lector moderno siempre preferirá leer el *Persiles* que la citada novela pastoril, y tendrá razón.

En el *Quijote* no ocurre nada extraordinario (sólo lo podrían parecer los capítulos en que intervienen los bandoleros catalanes, pero están arrancados de la pura realidad), transcurre en conocidísimas tierras españolas, los personajes que aparecen son de ínfima o mediana condición social, y por esto tienen tanto relieve los duques y el barcelonés don Antonio Moreno, únicos privilegiados de la novela, y en la trama de ésta no hay ni una sola concesión al azar, a la casualidad, al rebuscamiento de trama. El *Persiles* es el reverso de la medalla: las azarosas peregrinaciones de sus dos protagonistas dependen exclusivamente de lo fortuito y del acaso, transcurren en gran parte en raras tierras hiperbóreas que Cervantes sólo conocía a través de relatos más o menos fantásticos y por la consulta de cartas geográficas. Persiles y Sigismunda, que viajan infatigablemente fingiéndose hermanos y bajo los nombres supuestos de Periandro y Auristela, son dos bellísimos príncipes, y la trama es retorcida y complicada, queda a veces suspensa y se reanuda con acierto pero también con sorpresa. En el *Quijote* Cervantes recoge la experiencia de los recuerdos de su vida; en el *Persiles* recoge lo que ha leído en libros.

Es preciso tener en cuenta que la pretensión cervantina de emular a Heliodoro, que hoy nos puede parecer extraña, se basa en las opiniones de los preceptistas del XVI, entre ellos el Pinciano, que consideraban *Las etiópicas* (**véase pág. 136**), una novela modélica por su intriga, su ambiente maravilloso y su aplicación moral y simbólica. Cervantes escribe el *Persiles* con la idea puesta en esta fórmula de narración, en la que sin duda quiere simbolizar la historia de la humanidad y lleva una clara intención contrarreformista, y por esto su final y su verdad se hallan en

Roma, donde finaliza el relato. Así como en el *Quijote* no es necesario buscar intenciones recónditas o sentidos ocultos, porque aunque los hubiera la obra se ha impuesto a ellos y los ha superado, en el *Persiles* es preciso tener siempre en cuenta que, detrás del mero relato, hay un transfondo ideológico de gran hondura y revelador de la mentalidad católica europea de principios del siglo XVII. Ello ayuda a explicar la razón de ser del Persiles —aunque modernamente se ha pretendido ver mucho mis de lo que sin duda imaginó Cervantes—, pero al propio tiempo rebaja su valor en cuanto a la perennidad del libro, ya que lo convierte en una obra de un momento histórico y por lo tanto de validez pasajera. El *Persiles,* no obstante, nos atrae por el arbitrario mundo de ensueño y de fantasía en el que nos sumerge, por su poético exotismo y por la idealidad de los seres que cruzan y entrecruzan la novela. Contra la opinión corriente, damos más valor a los episodios que transcurren en las brumosas tierras nórdicas que a los que acaecen en España y nuestro medio día mediterráneo. Lo sorprendente, lo realmente notable, es que el *Persiles,* escrito simultáneamente al *Quijote,* alcanza un eficaz valor literario a base de elementos que, en los siglos XII y XIII, constituyeron los antecedentes de aquellos libros de caballerías que Cervantes aniquiló para siempre. El *Lancelot-Graal* francés, conjunto de libros en los que hay una clara intención cristiana y ennoblecedora, inculcada por el espíritu del Císter, es una de las obras literarias que más recuerda al *Persiles*. Abunda la novela cervantina en episodios intercalados, varios de ellos de gran belleza o de sorprendente misterio. Inolvidable es la figura de Rosamunda, voz de la maldad y de la lascivia que hace estremecer; atemorizador es el episodio del licántropo, ya tratado literariamente por María de Francia y vivo en la tradición gallega.

«Hay en *Los trabajos de Persiles y Sigismundo* —ha escrito Azorín — siluetas de personajes que cruzan un momento por estas páginas y que nos atraen profundamente. Ya el destino de todos estos

seres que van perdidos por el mar, de isla en isla, náufragos, luchando con las olas, como impulsados por una fuerza que ellos mismos desconocen y a la que no pueden resistir; ya este destino oscuro y trágico —mezclado con cosas grotescas— llega a nuestro espíritu. ¿Para qué caminan, de tragedia en tragedia, todos estos hombres y cuál va a ser su fin? De cuando en cuando, uno de estos seres errátiles y vulgares muere, sus compañeros le sepultan en una isla o le arrojan al mar, y la caravana sigue dando tumbos hacia lo desconocido, por piélagos tormentosos y por islas desiertas… Islandia, Frislandia, Hibernia, Lituania, la isla Nevada… Cervantes, desde la altiplanicie castellana, envía su espíritu hacia esas regiones de ensueño y de misterio… ¿Hacia dónde van todos estos seres perdidos en las noches septentrionales, de isla en isla, náufragos, movidos por una fuerza que ellos mismos ignoran? Sí; es hora ya de que lo proclamemos: el libro postrero de Cervantes es el libro admirable de un gran poeta.» La cita ha sido larga, pero era necesaria porque Azorín sitúa de esta suerte el *Persiles* en una categoría independiente de la ideología y de la preceptiva de principios del siglo XVII y acierta a señalar el valor que, para nosotros, sigue conservando la última obra de Cervantes.

La prosa de *Persiles* es de una severa y limpia belleza, y más de una vez se ha considerado superior a la del *Quijote*. Ello no es del todo exacto: el *Quijote* es cambiante y vario como sus personajes, desgarrado en la frase de sus conversaciones vivas y reales y con harta frecuencia irónico. El *Persiles* es diáfano, fino y claro, y su prosa ha sido limada y revisada con sumo cuidado —excepto al final, en páginas que el gran escritor no pudo, sin duda, dejar totalmente a medida de su gusto—. Los largos parlamentos de sus personajes, las descripciones de paisajes irreales y la narración de la complicada peripecia se exponen en un estilo elevado que a veces alcanza solemnidad retórica, salvada siempre por el profundo sentido poético que domina en toda la obra.

VI

Del Barroco al Neoclasicismo

El Barroco en las literaturas románicas

Literatura italiana en el siglo XVII

Al entrar el siglo XVII, la literatura italiana ha perdido todo aliento original, al mismo tiempo que la influencia y el prestigio de sus anteriores creaciones han llegado a su punto máximo en el mundo. Suena la hora del Barroco, pero aun siendo éste una consecuencia de puntos de partida italianos, tiene sin embargo en Italia muy poca altura. Marino es, por lo pronto, el menos barroco de los barrocos, el menos audaz y consecuente, y sin embargo su ejemplo mueve gran parte de las energías de este movimiento («gran pintor de los oídos», le llama Lope). Todavía dura en Europa la costumbre de que tenga que ser un director de orquesta italiano el que dé la entrada a las nuevas voces literarias —aunque quizá sea más lo que Marino recibe de Góngora que lo que suministra a éste.

Giovan Battista Marino (1569-1625) proclama: *è del poeta il fin la meraviglia* [«el fin del poeta es el asombro»], pero con ello sólo señala un síntoma, y no la ley íntima del Barroco, su titánica contraposición del orden que ya el manierismo había resquebrajado. Acostumbrados a Góngora y a Quevedo, apenas llamaríamos barroco a Marino; sólo sorprende en él la abundancia de imágenes, poco involucionadas por lo demás. Las estructuras fundamentales del lenguaje siguen intactas: introduce la fábula mitológica, pero mesuradamente, sin tomarla, al modo español, como trampolín para laberínticas fantasías. No hay apenas dificultad en la lectura: todo permanece en la antigua claridad de

fraseo, y además, sin ideas teológicas o filosóficas —al viejo modo de Dante o al nuevo de Campanella— que obliguen a trabajar al cerebro. Tomemos, por ejemplo, una de las estrofas del famoso pasaje de la rosa en el *Adonis (Adone):*

Ed ecco audace e temeraria spina,
ma quanto temeraria anco felice,
che la tenera pianta alabastrina
punge in passando, e'l sangue fuor n'elice,
e vien di quella porpora divina
ad ingemmar la cima impiagatrice:
ma colorando i fior del proprio stelo
scolora i fior della beltà del cielo.

[«Y he aquí audaz y temeraria espina - pero tan feliz cuanto temeraria, —que la tierna planta alabastrina (de la diosa) — pincha al pasar, y brota fuera sangre, — y viene de aquella púrpura divina — a hacer gema la punta llagadora: — pero al colorear las flores de su tallo — descolora las flores de la belleza del cielo»]. Al lado de la dificultad de una octava del *Polifemo,* ésta parece para principiantes en los pasatiempos de la poesía, pero quizá tai facilidad sirvió para la difusión rápida, aprovechando el prestigio internacional de lo itálico. También en la prosa, lo barroco es en Italia un simple enriquecimiento descriptivo y retórico, sin remover las raíces mismas de la expresión: así lo atestigua el jesuita Daniello Bartoli (1608-1685), complacido en largas descripciones sobre todo en la *Storia della Compagnia di Gesù,* donde las empresas misionales aportan curiosas estampas exóticas de vivo color, aunque siempre algo externas y superficiales. Pero el Barroco se bate en retirada, aun dentro de lo poco obtenido: el pintor Saivator Rosa (1615-1673) escribe una acertada caricatura del estilo que pudo llamarse «seiscentista»:

fare il sol divenir «boia che tagli
con la scure de'raggi il eolio all'ombre»

[«hacer al sol *verdugo que corte — con hacha de rayos el cuello a las sombras»]*. Y más atrás todavía, al gran poema épico renacentista, va el tiro burlesco de Alessandro Tassoni (1565-1635), con *La secchia rapita (El cubo robado),* pequeña caricatura homérica de una pelea local, desarrollada con ocasionales golpes de buen acierto humorístico.

La poesía que prevalece y que pasa al siglo siguiente es la arcádica: se fundan, primero en Roma y luego en todo el país, versiones pastoriles de las academias gramaticales, que sirven de entretenimiento y escapatoria a las mentes literarias, a falta de verdadera poesía. Aun el patriarca principal de los no arcaizantes en este siglo, Gabrielle Chiabrera (1552-1637), apenas tiene algo que quede por encima de la simple curiosidad.

Tampoco el teatro tiene mucha fortuna: lo más vivo que se hace en este siglo escapa a nuestra lectura, pues, como se dijo, es la *Commedia dell'Arte,* improvisada y no escrita. En esta época crece la fijeza estereotípica de los tipos y figurones y situaciones. A falta de textos, y como pieza curiosa, citaremos el guión de una situación muda que se ha conservado: *Arlecchino con un piatto di maccheroni da presentare a Pedrolino da parte del Capitano, glielo da: Pedrolino piangendo lo rice ve dicendo piangere per un accidente venuto a sua moglie, e così dicendo comincia a mangiare. Arl. piange anch'egli e si mette a mangiare piangendo piangendo…* [«Arlequín, con un plato de macarrones para regalar a Pedrolino de parte del Capitán, se lo da: P. llorando lo recibe, diciendo que llora por un ataque que ha tenido su mujer, y diciendo esto empieza a comer. A. llora también y se pone a comer llorando llorando…»] Como se ve, estamos en plena payasada.

La narrativa tiene su mejor pieza, durante este siglo, en una obra en napolitano, *El cuento de los cuentos (Lo cunto de li cunti),* de Gianbattista Basile (n. 1575), especie de *Mil y una noches* en que se mezcla la fantasía legendaria al realismo local y popular con curiosas ornamentaciones barrocas en el estilo: *come lo sole chiuse*

la poteca de li ragge pe non vennere luce all'ombre [«cuando el sol cerró la tienda de los rayos para no vender luz a la sombra»].

Tal vez lo más interesante que ocurre en la literatura italiana del *Seicento* es el intento de dar forma a la nueva mentalidad filosófica, unas veces simplemente científica —Galileo—, otras veces herética —Giordano Bruno, Campanella—. Galileo Galilei (1564-1642) representa, en efecto, una profunda novedad de actitud mental, aunque sólo oblicuamente cuente esto a efectos literarios: con él aparece la prosa italiana de experimentación y observación, en estilo límpido y elegante, pero sin decisiva originalidad artística. Su obra, lógicamente, cuenta menos aquí que en la historia de la ciencia por las innovaciones que, como dice enfáticamente un obelisco en Roma, le privaron de libertad, *reo di aver veduto girare la terra attomo al solé* [«reo de haber visto girar la tierra en tomo al sol»]. En cuanto a Bruno y Campanella, en contraste con su mayor radicalidad, que les acercó relativamente al panteísmo, resultan muy medievalizantes en su filosofía mística: si dejan atrás el Renacimiento es en cierto modo para entregarse a formas arcaicas y cabalísticas. La obra en prosa de Giordano Bruno (1548-1600), a veces en latín, con grandes influjos lulianos, tiene caracteres de pintoresquismo medieval, por más que el *Risorgimento* quisiera ver en él un precursor del masonismo mazziniano: *A Giordano Bruno —il secolo* XIX*— da lui divinato — qui dove il rogo arse* [«A G. B. —el siglo XIX— por él adivinado, — aquí, donde ardió la pira»], dice el pedestal de la estatua en el Campo de' Fiori de Roma, conmemorando su «auto de fe». Tommaso Campanella (1568-1639) tiene auténticos momentos de gran poesía, si bien obtenidos casi involuntariamente: lo que él quiere es expresar sus conceptos filosóficos mediante los versos, que algunas veces salen redondos y hermosos:

Il mondo è un animal grande e perfetto,
statua di Dio che Dio lauda e simiglia,

noi siam vermi imperfetti e vil famiglia,

ch'intra il suo ventre abhiam vita e ricetto…

[«El mundo es un animal grande y perfecto, — estatua de Dios que a Dios alaba y semeja — nosotros somos gusanos imperfectos, vil familia, — que en su vientre tenemos vida y refugio.»] Pero, con la mente en los conceptos, raramente llega el don poético hasta el final de las composiciones.

La literatura portuguesa en el siglo XVII

La admiración que rápidamente produjo en todo el mundo el gran poema de Camoens hizo que al punto surgieran gran número de escritores portugueses que se dedicaron al cultivo de la epopeya, pero entre todos ellos no hay ni uno solo que pueda parangonarse con el autor de *Los lusíadas*. Durante la época filipina, o sea de unión con Castilla (1580-1640), la epopeya portuguesa ofrece dos direcciones distintas. Entran en la primera aquellos poemas que versan sobre temas universales o ecuménicos, casi siempre cristianos, como *el Poema del Angélico Doctor Sancto Thomaz* (1625) de Manuel Tomás, o el *Macabeo* (1638) de Miguel da Silveira. En la segunda dirección se pueden clasificar las epopeyas de carácter histórico nacional, en la cual hallamos algunas muestras de tema general hispánico, si bien la única obra de este carácter de cierta consideración, la *España libertada* de Bernarda Ferreira de Lacerda (1618-1673), está escrita en castellano. Vasco Mousinho de Quevedo es autor de *Alfonso Africano* (1616), obra en la que es evidente el influjo de Ariosto y de Tasso, y en la que se construye una vasta y complicada alegoría a base de hechos y de personajes históricos, lo que da al poema un tono frío y cerebral. Francisco Sá de Meneses escribió la *Malaca conquistada* (1634), poema en el que el elemento mitológico usado por Camoens es sustituido por una ficción de tipo cristiano: baste saber que los demonios, enemigos de Alburquerque, desencadenan una tempestad con la finalidad de hacer fracasar su

empresa; pero los ángeles, amigos de los portugueses, amansan la furia de los vientos. Es, pues, una obra de espíritu místico y misionero, y en la que dominan el simbolismo y las alegorías.

Gabriel Pereira de Castro es autor de la *Ulyssea* o *Lisboa edificada* (1686), obra en la que se desarrolla el mito humanístico de Lisboa fundada por Ulises. Como es de suponer, las narraciones homéricas tienen amplia cabida en este poema, al que las metáforas y los recursos estilísticos gongorinos dan un elevado tono culto, como conviene a su acción exclusivamente mitológica. Sobre el mismo asunto Antonio de Sousa de Macedo publicó su *Ulyssipo* (1640). Más interés ofrece el *Viriato trágico* de Braz García de Mascarenhas (1596-1656), obra fantástica y extensa, llena de movimiento y de gran variedad episódica y en la que el conocido pastor lusitano es un auténtico paladín al estilo de los libros de caballerías o de Ariosto. Los amores y las guerras tienen un singular papel en este curioso poema, incomprensible para un arqueólogo moderno. Un estilo gongorista y primoroso hace que ciertos pasajes de esta epopeya tengan un alto valor poético.

Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622) es uno de los escritores más notables de su época, tanto en prosa como en verso. Su trilogía de novelas pastoriles, *Primavera, Pastor peregrino y O desengañado,* de acción débil, argumento tenue y cargadas de episodios secundarios, tienen el mérito de retratar un paisaje familiar —las orillas del Tajo, del Mondego, etc.— y de proclamar un delicado sentido de la naturaleza. El elemento maravilloso y fantástico hace de estas novelas algo singular en su género. La obra de Rodrigues Lobo *Corte na aldeia e noites de invernó* es una elegante disquisición que versa sobre diferentes asuntos, siempre conducidos con gracia y expresados en un lenguaje lleno de sabor y de matices. Como poeta lírico, además de los fragmentos rimados de sus novelas pastoriles, Rodrigues Lobo se destaca por sus *Églogas* (1605), en las que pretende dar nuevos rumbos al bucolismo renacentista buscando la auténtica e ingenua naturalidad

de los coloquios entre pastores y una real representación del paisaje.

Don Francisco Manuel de Melo (1611-1667), conocido en la literatura castellana principalmente por su obra *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña,* cultivó muy diversos géneros literarios y demostró siempre un ingenio feliz, una vasta cultura y un fino espíritu de crítica. Trata de los sucesos contemporáneos con visión política en sus *Epanáphoras de vária história portuguesa,* escritas en un lenguaje atildado en el que a veces imita el estilo de los historiadores latinos. De carácter misceláneo son sus *Cartas familiares,* sus *Apólogos dialogáis y* su *Hospital das letras,* precioso documento de crítica literaria escrito en forma de coloquio entre varios literatos, uno de los cuales es Francisco de Quevedo. Compuso también una comedia al estilo antiguo titulada *O fidalgo aprendiz*. En su poesía, Francisco Manuel de Meló es un devoto e inteligente seguidor de Góngora, a quien consideraba *o poeta mais estimado de Apolo que nenhum dos castelhanos*. De ahí que su lírica sea solemnemente pomposa y se halle colmada de conceptos agudos, de sutilidades y de juegos de palabras, siempre elegantes.

En la literatura religiosa destaca Frei Antonio das Chagas (1631-1682), cuyos antiguos arrebatos de espadachín y de aventurero se aplicaron, después de su conversión, a la defensa de la Fe. Son notables sus *Cartas* de orientación ascética. El Padre Manuel Bernardes (1644-1710) con su *Luz e calor y* su *Nova floresta* se consagra a la edificación religiosa en un estilo llano y espontáneo y un lenguaje puro y tradicional.

La oratoria sagrada está representada por el Padre Antonio Vieira (1608-1697), jesuita, que fue un destacado político en la Restauración y misionero en el Brasil. Sus sermones son fogosos y directos, llenos de contundencia y de elevación. Maneja el lenguaje con soltura y propiedad y emplea a veces un estilo metafórico y afectado, lleno de sutilezas, de antítesis y de juegos de pa-

labras que recuerdan la oratoria castellana de Paravicino. La sátira social y política asoma en su labor de moralista con gracia y agudeza.

A lo largo del siglo XVII la influencia de Góngora, como ya se habrá advertido, pesa sobre lo mejor de la poesía portuguesa, tanto en lo que se refiere a la épica como a la lírica. A principios del siglo XIII se publica una colección de poesías, A *Fénix renascida,* en la que se recogen gran cantidad de composiciones barrocas de diversos ingenios del seiscientos, en las que la artificiosidad, los juegos de palabras y conceptuales, y los audaces recursos estilísticos llegan a su mayor cultismo y afiligranamiento.

Época barroca en la poesía española

Al ir entrando el siglo XVII, se advierte en la poesía española una lucha entre «conservadores» y «barrocos», tan dura y difícil que hay tiempo para que lleguen los nuevos gustos clasieistas que florecerán con el siglo XVIII, antes de que el vanguardismo barroquista haya terminado de consolidar sus posiciones y generalizar su crédito: por eso han tenido que pasar tres siglos para que esa noble y acendrada escuela poética comenzara a tener su eco y valoración adecuada —y aún está casi inédito alguno de sus mejores nombres, mientras que otros todavía se abren paso con dificultad por los manuales históricos—. Extremando el caso paralelo de los «metafísicos» ingleses, a estos líricos les faltó la tierra casi bajo sus mismos pies: el deslizamiento del gusto hacia nuevas vertientes se vio estimulado por razones de decadencia histórica nacional, y hubo joyas de alta magnitud que pasaron, sin una hora de fama, inmediatamente al olvido de los manuscritos archivados, hasta que la sazón de entusiasmo del «vanguardismo» de nuestro siglo —sobre todo, en el oportuno centenario gongorino de 1927— puso en marcha los lentos mecanismos de la filología para su rescate, todavía a medias.

Dividiremos nuestro estudio en cuatro apartados, por razón de comodidad: los poetas «clásicos», resistentes o de alguna manera ajenos a la nueva moda —dejando fuera a Lope de Vega, tratado con la independencia que se le debe—; los grandes jefes de escuela en las dos direcciones fundamentales de la poesía barroca, o sea Quevedo y Góngora —también Calderón queda a un lado, para aproximarse al orden dramático—, y por fin, los «barrocos menores», que, cuanto menos simples epígonos son, más aportan un retomo al petrarquismo garcilasiano, en muchos aspectos.

En la línea más evidente de la poesía no barroca hemos de poner dos grupos muy alejados geográficamente: el aragonés, centrado en los hermanos Argensola, y el sevillano, cuya cima es la *Epístola moral a Fabio,* del capitán Alonso Fernández de Andrada. Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613) y su hermano Bartolomé (1561-1631) (pues «Leonardo» es apellido también, aunque se les llame «los Argensola») quedan como poetas estoicos, de corte sentencioso, muy en el culto de la oratoria latina, y llenos de designios didácticos y moralizadores.

Descuella sensiblemente Bartolomé sobre Lupercio, aun sin desdeñar piezas de éste como el soneto al sueño *(Imagen espantosa de la muerte…),* y sin olvidar que flota indecisa entre los dos hermanos la atribución del famoso *Yo os quiero confesar, don Juan, primero…* Pero Bartolomé es un poeta más rico, además de la poesía sentenciosa, de reflexividad estoica, hay en él una insólita vena de realismo directo y sobrio, capaz de poetizar sobre temas rurales, como en el soneto *Lo primero, me visto; lo segundo…,* o de modo aún más acertado, en la *Epístola* donde describe su casa de campo con afectuosa enumeración de las pequeñas realidades que le rodean:

… La torrecilla, de palomos llena,
en sus roncos arrullos semejante

a los aplausos del teatro, suena…

Paralelamente, hay en tomo a Sevilla un grupo que toma de la tradición de Herrera los recursos para oponerse al Barroco y procurar una solemne elocuencia discursiva: a pesar de todo, cabría señalar ciertos paralelos con el denigrado barroquismo, por la común referencia latina, pero aún —por ejemplo— las contorsiones anticastellanas en la sintaxis son diversas: todavía moderadas en estos poetas *(Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora — campos de soledad…)* frente a la deliberada radicalidad gongorina *(dos pobres se aparecen pescadores)*. El primero de estos dos ejemplos es el famoso arranque de la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro (1573-1647), quien, significativamente, es considerado por algunos mejor poeta en latín que en su propia lengua. Pero, como anunciábamos, y pasando por encima de otros poetas del grupo, como el rotundo sonetista Juan de Arguijo, o como Jáuregui, desertor después del clasicismo y ultrabarroco, la obra maestra de este clima poético es la *Epístola moral a Fabio,* atribuida un tiempo a Rioja, y luego, cómodamente, al «anónimo sevillano», pero cuya atribución al capitán Andrés Fernández de Andrada puede ahora darse por segura. Escrita en tercetos encadenados —forma predilecta de esta escuela, por su sentido discursivo-epistolar—, desarrolla el ideal ascético y estoico de la época: el «menosprecio de corte y alabanza de aldea», con ocasionales acuñamientos de expresión acertada que nos hacen pensar en Quevedo —el Quevedo menos estilista y más moralista—, en medio de prolijidades de fraseo e ilustración

un ángulo me basta entre mis lares,
un libro y un amigo, un sueño breve.

Un poco desviada de la imagen general del grupo sevillano está la figura de Francisco de Rioja (1583-1659): sobre todo en sus odas de temas florales, muestra un amor a la forma cincelada que supera la retórica de su ambiente. Pero quizá no hemos de extendernos más sobre estos «puros conservadores», en compensación

por las seculares ventajas de que han gozado en la fama y las antologías, a expensas de sus execrados contemporáneos los «barrocos». Con todo, hay otros numerosos hechos en la poesía española de entonces que no podemos adscribir sin más al Barroco: por lo pronto, un crecimiento de la épica de tipo renacentista —al modo de Ercilla— que sólo accidentalmente se hace a veces barroca, y, además, una variada flora de poetas en situación intermedia entre tradición y novedad. En aquei sentido, proliferan vastos poemas en octavas reales que van abandonando los temas heroicos para volverse a los divinos, no sin teñirles de modos y tonos caballerescos (en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda, o el *Monserrate* de Virués). En medio, la inmensa mole del *Bernardo,* de Bernardo de Balbuena (1568-1627), se eleva como una gran pirámide que todo lo contiene, épica castellana y francesa, alegorías, mitologías, etc. Pero esta misma riqueza es un peligro, y más todavía en el estilo que en los temas: por lo largo y prolijo, y sobre todo por lo cambiante, el desarrollo del poema no anima en una muestra a pensar en abordarlo entero. En realidad, la poesía narrativa tiene su mejor destino, en este tiempo, no en la «épica» propiamente dicha, sino en la «fábula» de pretexto mitológico: pero por ser una forma típicamente barroca, y sobre todo culterana no nos referiremos ahora a ella.

Entre estas grandes líneas —épica, morálismo clasicista, etc.— se mueve, pues, la poesía no barroca de este momento: no falta algún caso curioso aislado, como el de Esteban Villegas, experimentador de ritmos neoclásicos sobre temas empalagosos que preludian ciertas cursilerías del siglo XVIII. Pero nos queda, en problemática situación, un buen número de poetas que no estamos seguros de poder clasificar como barrocos ni como «clásicos»: todavía un Luis Martín de la Plaza, o un Vicente Espinel —el novelista de *Marcos de Obregón* (**véase pág. 809**)— aparecen en la acera conservadora, pero el maestro Valdivielso, Gil Polo, doña Cristobalina Ferández de Alarcón, etcétera, nos llevan sin

sentir a un clima de más complicados designios. Entre estos poetas «de transición», se conviene en señalar a Pedro de Espinosa, por su antología *Flores de poetas ilustres,* como el que declaró inaugurada la temporada oficial del Barroco en España. Ello requiere otros apartados.

Góngora

No entraremos en muchas cuestiones previas de «fuentes» y deudas para estudiar la poesía gongorina: basta señalar —desdeñando el precedente de Carrillo y Sotomayor— que las *Rime* de Marino («gran pintor de los oídos», como le llamó Lope) se publicaron en 1602, y pudieron, por tanto, dar algún pábulo a la tendencia personal del canónigo cordobés, aunque seguramente menor que la influencia ejercida a su vez por éste en el italiano. Pero don Luis de Góngora y Argote (1561-1627) marca un punto extremo en el Barroco español —y europeo—: no tan castizo y genuino como el «conceptismo» quevedesco, y más cosmopolita y próximo a la moda internacional, sin embargo, sabe explotar un filón exclusivo en medio de parecidos y analogías, trascendiendo su propia escuela, el «culteranismo» (como lo bautizó entonces Ximénez Patón, mientras que paralelamente la otra corriente, el «conceptismo», tomaba su nombre de los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma). El «culteranismo» —la hipérbole en las sensaciones, la aristocrática rareza arcaica del estilo, la magia del vocabulario y la mitología, la absoluta gratuidad en la fantasía, etc.— es para Góngora sólo un instrumento ocasional, al que no se liga necesariamente. Por eso tiene escaso sentido contraponer un «Góngora el bueno» —o sea, el fácil y popular— a un «Góngora el malo» —el difícil y tenebroso— porque la posición creativa es siempre la misma: hacer poesía era para él complacerse en un leve e intrascendente juego de imaginación y estilo, apoyándose sobre una armadura previa y «externa», que no importaba mucho si era la falsilla de lo popular o el enfático artilugio escenográfico de las fábulas «cultas». En definitiva, se trata-

ba siempre de perseguir una sutil sorpresa de ingenio, un chispazo de gracia que por un efímero instante deslumbrase la mente, casi siempre a costa de largos trabajos y acechos, y aun de sinuosidades de que el propio Góngora se debía reír por dentro mientras las manejaba retorcidamente. Hoy empezamos a saber que sus romances «populares» le costaban igual o mayor esfuerzo que sus catafalcos suntuosos de involucración (el romancillo *Hermana Marica — mañana que es fiesta…* se encuentra en varias versiones manuscritas muy diferentes, todas espléndidas).

Góngora, en cierto modo, fue el profeta de la «poesía pura», y precisamente en el sentido moderno de Ortega y el Abbé Brémond, como calambre hechizado y sublime deporte, tendido todo él al *clímax* del «tanto» marcado, del logro fugaz de un destello cegador por gracia de un encaje privilegiado entre un par de palabras. Todo lo demás es «excipiente inerte», en el sentido farmacéutico, y por eso Antonio Machado ha podido salvar el valor propio de Góngora de sus agudas diatribas antibarrocas: *Aunque el gongorismo sea una estupidez, Góngora era un poeta: porque hay en su obra, en toda su obra, ráfagas de verdadera poesía. Con estas ráfagas por metro habéis de medirle.* Pues hubiera sido extraño que Góngora, con toda su agudeza se sintiera convencido del valor absoluto de sus métodos en la poesía «oscura»: le servían para lograr el alejamiento de la realidad diaria, la tensión hipnótica de fatiga y la umbrosidad crepuscular que convenían para sus relampagueos.

Para ese fin se justifica la continua tensión de exageración: para abrillantar al máximo las sensaciones, a ver si entre ellas brota en el choque la descarga luminosa. Por ejemplo, en los colores, Góngora usa una paleta muy reducida, donde los pocos tonos — los «matices», diría él mismo— están llevados a una pureza ultraterrena: no hay amarillo, sino «oro»; no hay blanco, sino «nieve»; no hay rojo, sino «púrpura»; no verde, sino «esmeralda»; no azul, sino «zafiro». Y todas las visiones están potenciadas al máximo, con la hipérbole reforzada por un procedimiento *aforíiori:* las

manos de una mujer, pongamos por caso hipotético, no pueden ser simplemente blancas, o blanquísimas, sino que serán más blancas que las plumas de los cisnes de Apolo, las cuales a su vez hacen parecer negras las nieves del Cáucaso, etc. Este mecanismo está utilizado para que de vez en cuando salte el cortocircuito imaginativo, cegando nuestra pupila interna con su fogonazo, pero en sí no tiene el menor valor, como se ve en las repetidas ocasiones en que funciona en el vacío, sin sacar agua. Por ejemplo, cuando el náufrago de las «Soledades» empieza a caminar por la costa, ¿qué sentido tiene que haya de subir tan de prisa, en plena noche y aún mojado, por los montes?

... riscos que aun igualara mal volando
veloz e intrépida ala,
menos cansado que confuso, escala.

Pero es ley general que en el mundo gongorino todo tiene que ser cimero, extremoso, absoluto, aun cuando no saquemos de ello beneficio inmediato: una sola excepción, un momento de naturalidad daría al traste con todo el andamiaje de fantasía. Podemos, pues, estar seguros de que Góngora no tenía menos distancia irónica respecto a su propia estilística que la que cruelmente demostró su caricaturista Quevedo (**véase pág. 777**); la usaba como instrumento nada más.

Esta ironía, y la naturaleza de su hallazgo imaginativo, se advierten con especial claridad desde la frontera que constituye el peligro fundamental de su trabajo: el humor, y precisamente, el chiste, a duras penas reprimido en medio de la solemne seriedad del ambiente:

Cabo me han hecho, hijo,
de este hermoso tercio de serranas...

o bien

... y siguiendo al más lento
cojea el pensamiento...

o bien

esfinge bachillera…

o el censurado:

… por absolvelle escrúpulos al vaso…

Estos ejemplos son todos ellos de las *Soledades*; del *Polifemo,* mencionaremos uno solo por vía de muestra: el pino que lleva el gigante por bastón resulta

… al grave peso junco tan delgado
que un día era bastón y otro cayado.

Tal es su tentación más significativa (y en cambio, importa anotar que en su poesía ligera, por lo mismo que se sitúa en tono humorístico desde el arranque, Góngora cede mucho menos al deseo del retruécano que el mismo Quevedo).

Lo demás, la escenografía pesada, el tedio, la contorsión violenta de la sintaxis *(de cuantos pisan faunos la montaña,* pudiendo haber dicho, con el mismo ritmo, «de cuantos faunos pisan…») son instrumentos para lograr extrañeza y lejanía en su obra. Góngora, arquetipo del ideal aristocrático del arte, busca intuiciones totalmente emancipadas del vivir concreto del hombre y de toda referencia personal: por supuesto, no lo logra, porque no se puede lograr semejante ideal, pero en rápidos quiebros obtiene algunas efímeras visiones de una esfera «otra», extrahumana, nítida y soñada, como oasis de enajenación y éxtasis en medio de los años terrenos. Por propia voluntad, como quien se somete a las reglas de un juego, Góngora delimita mucho el alcance de su deporte lírico: pero hay algún fugaz escape que nos deja comprobar que él no era hombre superficial, sino tímido ante las grandes cuestiones —Dios, muerte—, sintiéndose indigno de tratarlas en su verso elaborado para el pasatiempo. En efecto, hay un soneto desde el cual se aparece en su justa perspectiva humana el resto de su obra: de corte quevedesco, es a la fugacidad del tiempo, y comienza y termina así:

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,
que presurosa corre, que secreta
a su fin nuestra edad…
… Mal te perdonarán a ti las horas:
las horas, que royendo están los días,
los días, que royendo están los años.

Para un breve recorrido por la poesía de Góngora, conviene indudablemente comenzar por lo más difícil y escandaloso: por las *Soledades*. Se comprueba aquí que en el Barroco literario español, aun en su línea sensorial y menos abstracta, que es ésta, frente al conceptismo, dotado de todo el rigor de la idea pura, hay también un especial ensañamiento radical en el replanteamiento de las formas, en forma un tanto «adrede» y encarnizada si se compara con el Barroco italiano —y más con el de otros países. En toda la poesía universal anterior al siglo XIX no hay seguramente un caso tan extremado de «voluntad artística» pura, de rigor en dar la vuelta, como un guante, al sentido vigente de la poesía. Y con todo eso, no faltaron admiradores y críticos inteligentes (aunque un poco estrechos y pedantes, como en el famoso ejemplo de *en campos de zafiro pace estrellas,* como corrección impuesta a la campechanía de la versión original *en dehesas azules pace estrellas),* y la repulsión iracunda de los siglos XVIII y XIX tuvo la virtud de impedir el olvido, hasta llegar la moderna apoteosis de 1927, con la edición y «traducción» de Dámaso Alonso. El *desiderio di stupire* y el reciente afán de *épater le bourgeois* apenas han dado algo que rivalice en audacia esteticista con las *Soledades*. Es sabido que se compusieron sólo dos partes de las cuatro proyectadas, y que el pretexto narrativo del poema son las andanzas, meramente contemplativas, de un náufrago, que, una vez salva-

do, asiste a una boda rural y a unas escenas de pesca, etcétera. La forma es la «silva», pero tratada en su modo más elástico, con períodos de amplia voluta, donde las rimas se despegan tanto entre sí que son apenas ornamento y dificultad exquisita. A cada pocos pasos, nos hiere un *breve esplendor de mal distinta lumbre:* un verso inolvidable, fúlgido, con una imagen que en él se encama para no abandonar más nuestra memoria.

… cuando torrentes de armas y de perros
que si precipitados no los cerros
las personas tras de un lobo traía…

o, en pleno banquete de metáforas enredadas, este acierto sobrio:

… la encarcelada nuez esquiva…

Y, de vez en cuando, una cadencia de simetría, redonda y mágica:

No bien, pues, de su luz los horizontes
que hacían desigual, confusamente,
montes de agua y piélagos de montes…

De destello en destello marcha el poema, y por ellos se sobrelleva la sombra —en sí inútil— de los trechos intermedios, y aun los rechinamientos ocasionales del extraño vocabulario, que se queda en pedantesco cuando no lo ocupa la gracia de la imaginación:

Político serrano
en canas grave, habló de esta manera…

Las *Soledades* constituyen, deliberadamente, un *non plus ultra* en un sentido exquisito, raro y libre de la creación poética: pero no equivale esto a decir que por necesidad tengan que ser la obra maestra de Góngora. Muy poco antes que las *Soledades,* en 1613, apareció la *Fábula de Polifemo, Acis y Galatea,* que probablemente es la producción más rica y equilibrada de Góngora, por lo mis-

mo que su vena se sujeta, en busca de oportuno contrapeso, a los cauces de la fábula mitológica y de una forma cerrada y dura (la acostumbrada octava real). El argumento clásico reúne las ventajas de la gratuidad irreal y de ser previamente conocido, con lo cual la sensibilidad del lector, disponiendo del hilo narrativo, puede gozar con sosiego de la «variación» desarrollada por el poeta. Se comprende que sea éste el género típico del barroco «culterano», pues presta una unidad inicialmente resuelta a las fantasías de los vates. Por otra parte, el estilo resulta más denso y conciso: compárense las dedicatorias de los dos poemas gongorinos —ambas a aristócratas, retratados, como ya era clásico desde Garcilaso (**véase págs. 531 y 532**), en plena cacería— y se habrá de reconocer mayor densidad de acierto en la de *Polifemo,* con sus tres octavas frente a los treinta y siete versos del homenaje en las *Soledades,* al hacemos ver al noble cazador

peinar el viento o fatigar la selva

(con eco evidente garcilasiano), e intercalando entre el recargamiento metafórico la energía de algún toque directo, en contraste valorizador:

gima el lebrel en el cordón de seda.

La belleza en la transfiguración de la realidad, no obligada ya a la continua tesitura de la hipérbole máxima, aparece a cada paso, jugosa y sin miedo a parecer poco aristocrática: si se habla de fruta ya no es de convite, sino del zurrón del gigante pastor, y la vemos «casi abortada», cómo queda:

el tardo otoño deja al blando seno
de la piadosa yerba encomendada.

Y se nos presenta un vivo retrato botánico, al pintarnos

la pera, de quien fue cuna dorada
la rubia paja, y, pálida tutora,
la niega avara, y pródiga la dora.

Y hasta el gigantón tuerto —el «monóculo», como le llama curiosamente Góngora en un soneto satírico de defensa— canta con voz armoniosa, y con resones de Salicio y Nemoroso, al clamar su amor en versos de refinada y hábil dulzura:

Oh bella Galaica, más süave
que los claveles que tronchó la aurora,
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora…

El Polifemo y las *Soledades,* con la adición, algo menos brillante, del *Panegírico al Duque de Lerma* —en octavas también— centran uno de los dos lados de la poesía de Góngora, el de principal empeño y radicalidad, que, sobre su propio valor lleva ese «plus de escándalo» que resulta tan beneficioso en las victorias reiteradas de cada nueva manera sobre los estados de cosas ya consolidados, al proyectarse hacia atrás la noble pasión de la lucha actual, etapa de una más vasta lucha interminable por el ensanche del gusto, siempre particularizado por la costumbre.

Hemos de confesar nuestra menor preferencia por las poesías que quedan entre las dos «maneras» de Góngora, en que, por ejemplo, una forma popular se vuelve seria y afectada por los arrequives del Barroco (como el romance sobre Angélica y Medoro). Nuestra predilección, en cambio, va a algún privilegiado momento en que ocurre todo lo contrario, en que lo popular, sin perder nada de su gracia y su savia, sirve de trampolín para una fantasía lírica de sentido inagotable. Así ocurre en la maravillosa letrilla *No son todos ruiseñores…,* una de las poesías capitales del Siglo de Oro español. La «letrilla», en los barrocos, suele quedarse en sátira, a menudo algo estereotipada en sus elementos: aquí, por pura entrega a un juego libre de fantasía, Góngora crea, medio inconscientemente, algo que sólo tiene parangón entre las más afortunadas canciones de García Lorca:

«No son todos ruiseñores

los que cantan entre las flores»,
sino campanitas de plata
que tocan al alba,
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro…
… Lo artificioso, que admira,
y lo dulce, que consuela,
no es de, aquel violín que vuela
ni de esotra inquieta lira:
otro instrumento es quien tira
de los sentidos mejores.
«No son todos ruiseñores…»

Las formas populares —en especial, el romance— sirven a Góngora para graciosas y habilísimas creaciones, unas veces engañosamente próximas al sabor fresco de la espontaneidad anónima, otras veces retorcidas cómicamente hasta aproximarse al quevedismo, como en los magistrales de Hero y Leandro y de Píramo y Tisbe —este último, según se cuenta, la poesía que más trabajo de corrección y lima dio a Góngora en toda su vida. Parecen arrancados de jácaras de Quevedo la mayor parte de los pasajes de *Píramo y Tisbe:*

… un Adonis caldeo,
ni jarifo ni membrudo,
que traía las orejas
en las jaulas de dos tufos…

Pero ya indicamos que también hay gran elaboración donde menos lo parece, en el delicioso romancillo *Hermana Marica…* Ya es raro el caso, en la literatura de su época, de la poesía puesta en boca de un niño, por puro juego descriptivo, y este solo síntoma bastaría —si la filología no lo confirmara— para damos

cuenta de la nítida conciencia artística de Góngora al escribir lo que podría parecer más trivial. Pero ocurre, además, que ese romancillo va seguido por otro, francamente sardónico, en autocaricatura dirigida a las comadres que, según dice el poeta, desean conocer al autor de *Hermana Marica*… (es el que comienza *Hanme dicho, hermanas…)*.

Hay otra forma que en manos de Góngora cobra doble filo, y le sirve con la misma eficacia para el tono humorístico que para el tono de mayor empeño: es el soneto. En este segundo sentido —aparte de las excepciones filosófico religiosas ya citadas— el pretexto suele ser de orden sentimental, presentado con intención sólo imaginativa, o, cuando se nota un tono más cordial y sincero, con singular platonismo casi religioso —tal es el caso del titulado *Descripción de una dama,* que comienza *De pura honestidad templo sagrado*…—. En alguna ocasión, la elevación del sentimiento está dada por el tema, como en el delicadísimo *A una dama, que, habiéndola conocido niña, la vio después hermosísima mujer,* en cuyo final la hermosa hace

cantar las aves y llorar la gente.

Más importan otros sonetos cuyo breve desarrollo está cuidadosamente llevado a un fulgor final, a una imagen sorprendente y hechizadora, como *Cual parece al romper de la mañana*… Pero entre ellos hay uno en que la preparación prevalece sobre la conclusión, amorosa y fúlgida, y es aquel cuyos primeros versos forman esta impresionante fantasmagoría:

Descaminado, enfermo, peregrino,
en tenebrosa noche, con pie incierto,
la confusión pisando del desierto
voces en vano dio, pasos sin tino.
Repetido latir, si no vecino,
distinto oyó de can siempre despierto…

Como en la: *Soledades,* el poder de creación de clima y escenografía deja lo galante en ocasión trivial.

Los sonetos humorísticos de Góngora, sin la energía venenosa de Quevedo para la sátira ni su apretado ingenio para los retruécanos, resultan tal vez por ello mismo de más digno empaque literario, llevando en su curso aciertos que rebasan el nivel del humor para tocar el nivel del tono absoluto. Así, para hacer constar un ejemplo, en el soneto *A la confusión de la corte,* Góngora se eleva hasta este punto inolvidable, como redonda imagen alegórica de todo un ambiente:

... ilustre cavaglier, llaves doradas...

Y el malestar de la conciencia nacional en su momento puede hacérsenos visible con sólo los dos sonetos que comienzan *No sé qué escriba a Vuestra Señoría* y *Parió la Reina: el luterano vino:* mientras que también se complace Góngora en los sonetos anecdóticos y descriptivos (por ejemplo, de ciudades y situaciones, a veces con gran desvergüenza, como el que empieza *Duélete de esa puente, Manzanares).* Pero no hemos de ir más allá en nuestro recorrido por la obra de Góngora: en conjunto, queda en el panorama de la lírica europea del tiempo barroco como la obra de un «gran poeta menor», concentrado heroicamente en la chispa de la pura creatividad imaginativa, y por tanto, como ejemplo y profeta de una manera radical de entender el trabajo literario, una de las maneras de mayor pureza posible, y también de mayor renuncia. Por eso, aun antes de haberle leído, le adivinaron los poetas franceses del XIX: Verlaine acertaba al azar poniendo *A batallas de amor, campo de pluma* al frente de su soneto que empieza *De la douceur! de la douceur! de la douceur,* y Mallarmé inició el culto a su imagen, que a través de Rubén Darío entró en España para hacerse, en 1927, bandera de combate de toda una generación de poetas, uno de los cuales, Dámaso Alonso, lo ha contado recientemente: *La huella gongorina reforzaba la nitidez de frías perfecciones técnicas, que señalan el destino de los primeros años de aquella generación.*

Góngora venía a favorecer el culto por la imagen, la ambición universal de nuestros anhelos de arte y el enorme intervalo que queríamos poner entre poesía y realidad. Pasada la batalla, Góngora queda, quizá, sin aspiraciones a ese rango supremo donde sólo entran los escritores que consiguen hacernos olvidar que se pueda distinguir entre el estilo y la obra, pero siempre como una de las experiencias decisivas de la poesía humana, y como el esforzado explorador que ha traído unas raras y mágicas piedras preciosas que no podemos olvidar nunca, en medio del gris cotidiano.

«Barroco menor» de la poesía española

Al lado de las grandes cumbres barrocas españolas —Quevedo, Góngora, Calderón— se extiende una rica floración de poetas, que, si llamamos «menores», en algunos casos es quizá sólo por la inercia de un largo desconocimiento, pues deberían en justicia pasar por delante de figuras de mayor fama y reconocimiento académico. Pero ocurre que el conocimiento —todavía incompleto— de este ambiente no se debe tanto a los historiadores oficiales cuanto a ciertos poetas actuales doblados de filólogos: síntoma éste de honda significación estética. Así, la resurrección de Pedro de Medina Medinilla, con su gran poema fúnebre a la primera esposa de Lope —para empezar por quien abre cronológicamente esta escuela—, fue debida al poeta Gerardo Diego, no en sede científica, sino en una hoja provinciana de poesía («Alfar»), en la gran sazón neobarroca del año 1925. Los dos nombres capitales de este apartado —la diada fraternal del Conde de Villamediana y el Conde de Salinas— se nos hacen presentes sobre todo por obra de un poeta actual, Luis Rosales, quien ha señalado la raíz de su afinidad lírica en un retomo a Garcilaso y en definitiva a Petrarca y su platonismo: *Es una misma la integridad definitoria de su expresión la resonancia garcilasiana, la triste seriedad de su estilo como una mano siempre apretada sobre la herida, el señorío de su actitud, la desnudez y esencialidad de su mundo poético, y aquella ternura desvariante, que va encendiéndoles con el paso del*

verso, la transparencia del corazón. Si más intenso aquél, más grácil éste [Salinas]. Ambos poetas, pues, se encuentran unidos en una lírica de intimidad psicológico-abstracta, donde el alma dialoga consigo misma, o mejor, con sus afectos y esperanzas, en soledad definitiva respecto a la realidad *(cuando a escuchar el alma me retiro,* dice un verso esencial del Conde de Salinas). Es sintomático que casi nunca haya «cosas» en esta lírica: las «dulces prendas» de Garcilaso, ya a medio camino de la abstracción conceptual, aquí han quedado en un crepuscular razonamiento de la mente consigo misma. Hay petrarquismo en el corte del verso y el soneto, y en el adentramiento del espíritu, pero el idealismo a que tiende esta poesía no es el de Platón, creyente en bellezas supremas por encima de lo concreto, sino el nuevo idealismo que llegará a través de la seca racionalidad cartesiana. Parece regresar a los trovadores —y a Petrarca— el sentido desinteresado y ritual del amor *(que esto es amarte, y lo demás amarse,* dice el de Salinas), pero ahora este regreso aparente responde al naufragio barroco del espíritu, sobre todo en España, como muerte del mundo y refugio en la conciencia propia, en el *cogito, ergo sum*.

Como Garcilaso, en ocasión que subrayábamos (**véase pág. 533**), estos poetas toman los conceptos de la teología para aplicarlos al amor humano *(La fe jamás con la esperanza ofendo,* dice Villamediana; y Salinas: *Nunca ofendí la fe con la esperanza),* pero es algo más que esa secularización renacentista, recurso incidental, ornamental casi: todo se ha vuelto filosófico, la religión y el amor.

Don Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas y Marqués de Alemquer (1564-1630), último virrey español en Lisboa, es, entre todos los poetas del Barroco hispí no, el que más gracia y viveza conserva, y el menos afectado formalmente. Y ello no sólo en sus glosas a canciones populares (como *En la fuente está Leonor…),* pues el género «glosa» le sirve igual o mejor para filigranas psicológicas, como la que trenza en torno a esta copla:

No es menester que digáis
cuyas sois, mis alegrías,
que bien se ve que sois mías
en lo poco que duráis.

Esa gracia, en efecto, resplandece sobre todo en el puñado de sonetos que de él tenemos, y que constituye un caso feliz de unión entre los valores que podríamos llamar «lopescos» y los «quevedescos», o sea, entre la virtud del lenguaje en chorro espontáneo y la garantía de la inteligencia profunda y «metafísica». Por lo poco divulgado, citaremos entero un soneto en que el Conde de Salinas da voz a su sentir religioso, haciéndonos pensar a la vez en *Qué tengo yo, que mi amistad procuras* y en, por ejemplo, alguna «definición» paradójica de Villamediana:

Este largo martirio de la vida,
la fe tan viva y la esperanza muerta,
el alma desvelada y tan despierta
al dolor y al consuelo tan dormida:
esta perpetua ausencia y despedida,
entrar el mal, cerrar tras sí la puerta,
con diligencia y gana descubierta
de que el bien no halle entrada ni salida;
ser los alivios más sangrientos lazos
y riendas libres de los desconciertos,
efecto son, Señor, de mis pecados,
de que me han de librar esos tus brazos
que para recibirme están abiertos…
y por no castigarme están clavados.

La voz del Conde de Salinas aparece como un frágil momento de equilibrio final de los mejores elementos presentes en la poesía del Siglo de Oro: podríamos fechar sus versos con cerca de un siglo de anticipación, casi lo mismo que en su propio ins-

tante. Pero tras de esta bienaventurada síntesis, la lírica española queda entregada a su rápida desintegración, seguida del vacío: poco después de 1650 no hay en España nadie que se pueda llamar un poeta lírico de primera fila.

Ya el propio Conde de Villamediana, al lado del de Salinas, representa cierto empobrecimiento y cierta unilateralidad, aun con su genial energía. La figura de don Juan de Tasis, conde de Villamediana y «correo mayor de Su Majestad» (1582-1622), debe buena parte de su escasa fama, más que a sus méritos de poeta, a ciertas leyendas dudosas de amores novelescos, de que es mejor prescindir por temor a que la puntualización histórica —como suele ocurrir— estropee y empeore lo tradicional. No necesita de romanticismos biográficos el autor de tan recia obra lírica —dejaremos en segundo plano su *Fábula de Faetón* e incluso sus epístolas en tercetos, un tanto prolijas—. Los sonetos de Villamediana, sonando a Garcilaso, se sumergen totalmente en el ensimismamiento —trascendental y reflexivo— del hombre del Barroco. Operando con sus ideas, a veces el poeta las enfrenta en duras paradojas para que den chispas en su choque contrapuesto: así aparecen sus famosas «definiciones», como la *Definición de la mujer,* basada en contradicciones diametrales, y el soneto sobre los efectos del amor *Determinarse y luego arrepentirse…* Otras veces, hay un rotundo neopetrarquismo —en realidad, un eco casi literal de Ausías March—, de ritmo lento y dulce:

Nadie escucha mi voz y triste acento
de suspiros y lágrimas mezclado,
si no es que tenga el pecho lastimado
de dolor semejante al que yo siento…

Pero el amor idealista tiene más densa y extremosa expresión cuando Villamediana lo convierte en pura paradoja: vale más no alcanzar el amor, porque es impurificarlo, y el verdadero amante debe renunciar a sí mismo, aun por imperativo de elegancia; *cer-*

ca está de grosero el venturoso dice en el singular soneto que empieza:

El que fuere dichoso será amado
y yo en amor no quiero ser dichoso…

y termina, aplicando sutilmente ecos de los conceptos teológicos:

… amo de vos, lo que de vos entiendo,
no lo que espero, porque nada espero.
Llévame el conoceros a adoraros,
servir más por servir sólo pretendo,
de vos no quiero más que lo que os quiero.

Como se ve, es una idea del amor semejante a la que, del amor a Dios, expresa el célebre soneto anónimo *No me mueve, mi Dios para quererte…* Pero nadie tomaría aquí al poeta al pie de la letra, sino viendo en estos versos una manifestación de un sentir radical, maximalista, abstracto y sin matices de realidad, con la espalda vuelta al mundo. Pues ese mundo es un naufragio lento, y el alma ve su propio pesimismo encarnarse en el nublado panorama del orbe. Todavía estaba en su cénit el imperio español y ya los espíritus en la Corte se sentían envueltos en una negrura sin aurora: es, pues, un proceso de dentro afuera, reforzando el sentimiento general europeo, y no un mero resultado de la suerte adversa de las armas. Ningún poeta español del siglo ha revelado tanta «conciencia histórica» como Villamediana —salvo Quevedo—: recordemos el soneto *Debe tan poco al tiempo el que ha nacido…* como resumen del asco a la época en que le ha tocado nacer.

Pero hay más: el poeta llega a decir que la corrupción y oscuridad reinantes deben ser presagios del Juicio Final:

… No puede estar ya lejos, pues es cierta
aquella confusión, cuya agonía

los dormidos espíritus despierta.
Antes en este caso juzgaría
que ver cosa inmortal, sin tiempo, muerta
es ya de los prodigios de aquel día.

Esta posición acre da lugar también a poesías satíricas, análogas y quizás superiores a las de Quevedo en ese registro: en un orden político, citemos el ejemplo del soneto *A l mal gobierno,* en un orden más amplio, la *Descripción de Córdoba,* la *Descripción de Toledo,* y el *Resumen del reino de Galicia (Pálido azul y cielo encapotado…).*

Pero entre toda la obra de Villamediana aparece una forma poco usada, que interesa señalar, más que por su propio valor, como síntoma de ese «salto atrás» que tiene lugar en el ambiente del Barroco «menor»: se trata de unos largos poemas en redondillas, de carácter reflexivo y monologador. Es decir, esta línea de poesía «filosófica», no satisfecha con el retomo a Garcilaso, realiza una curiosa hibridación entre formas tradicionales —en el fondo, medievales— y el nuevo modo conceptuoso. Parece que, en un esfuerzo ascético de buscar la más auténtica intimidad, una parte de la poesía española quisiera por un momento renegar del Renacimiento, y, por supuesto, de las grandes ornamentaciones culteranas, para aplicar la voz más popular y habitual, conservada por la escena lopesca, a la introspección psicológica a que se ha entregado. Por lo que toca a estos poemas mismos, adolecen de cierta discontinuidad: las estrofas una a una pueden ser mejores o peores, pero podríamos quitar algunas o terminar el poema antes o después, y el lector no lo notaría. No es Villamediana el único, pero sí el que con mayor abundancia usa esta forma: parece que a él le pertenece el poema, todavía inédito, sobre la muerte, en que siente cómo el hombre

puede morir de su vida
mejor que de enfermedad.

También, como el Conde de Salinas, Villamediana se complace en glosar conceptuosamente canciones populares, insistiendo en ese íntimo arcaísmo tradicional que, en el momento barroco, parece brotar de una añoranza de épocas más claras y serenas: recordemos sus décimas sobre la copla

Soñaba yo que tenía
alegre mi corazón;
mas a la fe, madre mía,
que los sueños, sueños son.

Nos interesará recordar, con Bécquer y Antonio Machado, este sentido íntimo y austero del folclore, contrapuesto al de Góngora y García Lorca.

Entre los numerosos y mal conocidos poetas que tienen cierto parentesco con los dos Condes, podemos elegir los ejemplos de Francisco López de Zárate y Francisco de la Torre Setil o Sevil (no lo confundamos con el Francisco de la Torre publicado por Quevedo). Del primero de ellos, bastaría para hacer acreedor su nombre a la fama que no tiene, su soneto sobre el tema, característico del alma de aquella época, *Al que traía un reloj con las cenizas de su dama por arena,* versión de especial humanidad sobre lo que podía quedar en tópico y ejercicio obligado, culminando su emotivo desarrollo en este final: … *Que de un color son todas las cenizas*. Pero todavía lo supera, sobre la misma temática, otro soneto del mismo Zárate, a la fugacidad de la belleza, que comienza así:

Átomos son al Sol cuantas beldades
con presunción de vida, siendo flores,
siendo caducos todos sus primores,
respiran anhelando eternidades.
La rosa, ¿cuándo? ¿Cuándo llegó a edades…?

y termina así:

pues va de no tener a tener vida
ser polvo iluminado o polvo obscuro.

En cambio, Francisco de la Torre Sevil es más conceptuoso y decorativo: su especialidad es la «definición», y, concretamente, el soneto concebido como «catorce comparaciones» —el mar en figura de caballo, Ja espada, la brevedad de la vida, etc.—, sin que esto le impida momentos de alta rotundidad poética, como al terminar su definición de la vida humana así

dejarás sombra en todo, y solamente
no dejarás la sombra de ti propia.

Hasta aquí, hemos reunido los poetas que en esta ladera del Barroco se centran en la hondura del pensamiento y la densidad de la palabra, dejando un poco rezagado el interés por la imagen: ahora debemos agrupar algunos poetas más «visuales» y culteranizantes. Por lo pronto, repitamos el nombre de Juan de Jáuregui (1583-1641), por su abandono del clasicismo en la fábula *Orfeo,* ultragongorina; tras ello, podemos anotar, entre otros posibles, los de Soto de Rojas y Trillo Figueroa, para culminar en Bocángel.

Pedro Soto de Rojas (1590-1655), granadino, autor de colecciones de poemas tituladas *Desengaño de amor en rimas, Los rayos del Faetón* y —significativamente— *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,* donde, sin extremar —salvo en esta última obra— las-dificultades, ofrece felices resultados, dentro de cierta modestia general de nivel. Anotemos como elemento insólito y exótico que en su *Égloga* tercera se entrega a la complacida descripción de frutas, hortalizas y peces y aves en una forma que parecería anunciar las *Odas elementales* de Neruda:

De su piel despojado
entre el añejo vino, en vaso hermoso,
te serviré el melocotón sabroso,
que, después de cortado,

sangre derrama en su color dorado.
Desnuda y sin camisa
bien que casta nadante, en linfa pura,
a tomar de tus labios su dulzura,
vendrá la almendra lisa
con blanco orgullo derramando risa.

Y más adelante, bajando con realismo pictórico hasta lo más humilde:

… y la patata fea
que ha menester comerla quien la crea.

Francisco de Trillo Figueroa (m. después de 1660) es más clásico en sus versos de tono serio, pero brilla sobre todo en formas menores y populares, con algunas de las mejores —y más desvergonzadas— letrillas de esa época.

Pero en esta línea el nombre máximo es el de Gabriel Bocángel Unzueta (1608-1658), que reúne prodigiosamente su deslumbrante inventiva de imágenes con una autenticidad humana de la mejor ley. Algunas de sus obras, es cierto, tienen una intención más bien ornamental, como la *Fábula de Leandro y Hero,* que podría competir muy bien con la de Marlowe y Chapman (**véase pág. 613**) en cuanto a la fantasía, y, por supuesto en estar libre de frivolidades, y dotada, por el contrario, de acentos de tragedia

… bien que los valles, como prevenidos
de lo que han de durarles los amores,
lecho les daban de caducas flores.

Y luego, al describir la separación, dice el poeta: *Ya prueban a ser dos…*

Los romances de Bocángel son una verdadera mina de fulgores y encuentros intuitivos: creeríamos haber leído en el *Romancero gitano* una imagen como ésta:

Entre mil verdes puñales
un lirio azul se resiste.

O esta otra:

un silencio mudo y triste
por alcaide de la noche.

Y no necesita referencia ninguna la belleza de este pasaje:

Paradas sobre los olmos
las atentísimas aves
dejan cantar al silencio
como músico más grave.

Pero superan a las formas breves los sonetos: algunos de ellos, sólo por su título nos abren todo un mundo de sugerencias, que, en efecto, cumplen en sus versos: *A un soldado de quien se refiere que, matándole en un hecho de armas, se quedó un rato de pie después de muerto,* y, casi románticamente, *Oyendo en el mar, al anochecer, un clarín que tocaba un forzado.* Pero preferimos aún otros tres: el que canta la fugacidad de la vida, empezando *Huye del sol el sol y se deshace…* (donde el tiempo *en mies de siglos las edades pace),* el que parece un preludio a toda poesía amorosa

Yo cantaré de amor tan dulcemente
el rato que me hurtare a sus dolores,
que el pecho que jamás sintió de amores
empiece a confesar que amores siente…

y, por fin, el que parece dejar resonar la suave música de este mismo soneto para otro tema, tan insólito como interesante testimonio de la conciencia interna de un escritor: es el que se titula *Hablando el autor con sus escritos,* y es la versión lírica de la conciencia de la propia obra, rara muestra de «poesía de la poesía». El poeta, después de recordar cómo escribió sus versos de amor en el desconcierto agridulce de la juventud, dice:

Canté el dolor, llorando la alegría,

y tan dulce tal vez canté mi pena
que todos la juzgaban por ajena;
pero bien sabe el alma que era mía…

Y acaba melancólicamente:

Ningún discreto os llame malogradas,
que, si os llevare solamente el viento,
allá os encontraréis con mi esperanza.

Es extraño, pues, ver que Bocángel resulte a la vez un poeta armonioso en las ideas, y sorprendente en las imágenes: cuando podía caer en el mero conceptismo, le salva la redondez musical de su frase, que en ningún otro poeta de su tiempo tiene tanta venustidad en la apariencia sencilla de ser mera exposición de pensamiento: cuando podía disolverse en fuegos artificiales, ocurre que sus imágenes, sobre ser extrañas, inauditas y «surrealistas», se cargan de un sentido agorero y triste que las conecta con lo más hondo del corazón. Así, para ver cómo se aprietan juntas estas dos virtualidades de Bocángel, recordemos que al cantar la muerte de Lope de Vega en una elegía en tercetos, dice en un pasaje:

… Ya si no es el dolor, todo es acento.
Y aun el dolor por boca de la herida
quisiera hablar, mas es la voz aliento.
La gran Cítara yace suspendida
de su silencio; con aullido ronco
la pulsa el viento, y aún derrama vida…

Un ambiente donde han florecido poetas como el Conde de Salinas, Villamediana y Bocángel no puede ser en justicia considerado como «menor»: es, ciertamente, un momento crepuscular, de sombras largas y siluetas confusas, en que la noche anegará rápidamente las cosas, a veces antes de que se hayan visto. Muchos otros nombres podrían ahora hacerse constar en ese fi-

nal de la lírica barroca española, algunos mejor conocidos por su obra en prosa, como Castillo Solórzano, Enríquez Gómez y su hermano de hebraísmo y de exilio Miguel de Barrios (1625-1701), pero sólo tomaremos con cierto relieve uno que queda fuera del marco nacional: el de la mejicana Juana de Asbaje, conocida como sor Juana Inés de la Cruz (1650-1695). En su obra poética —dejamos alguna comedia de tipo calderoniano— no vamos a recordar las demasiado célebres redondillas *Hombres necios que acusáis,* porque caen en los peligros de esa forma híbrida de que hablábamos al referimos poco más arriba a Villamediana: mayor valor alcanzan sonetos de amor humano como *Deténte, sombra de mi amor esquivo* y *Al que ingrato me deja, busco amante, y* su *Primero sueño,* monumental construcción totalmente elucubrada desde su interior. Es una prolongación tardía, un eco, detenido por la distancia del mar, del clima meditativo y cerebral de la poesía española de la primera mitad del siglo XVII, pero es también la profecía de futuras glorias de la poesía de lengua española en América. Sin ellas, como ya se verá, difícilmente hubiera madurado el «Segundo Siglo de Oro» de la lírica hispana, cuya promesa conviene anotar en el crepúsculo de esta primera edad.

Quevedo

Don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), «caballero de la Orden de Santiago, señor de la villa de Torre de Juan Abad, y secretario de su Majestad» (Felipe IV), se nos aparece como una de las figuras capitales de la literatura española, y como la personalidad de más señorial talento entre el Barroco español. Pero desde el principio tenemos ante él la sensación de cierto desequilibrio entre su inteligente dominio de la expresión y el logro acabado de sus «obras»; en esto, Quevedo encarna el Barroco con mayor integridad que en el aspecto de su estilo. Pues la forma barroca, sobre todo en España, tiene dos variantes posibles: la que se complace en exaltar las sensaciones, en juego imaginativo de fulgores y fantásticas sombras —culteranismo—, y la que se

centra en el mecanismo de ideas y palabras, apretándolas y contraponiéndolas en ahondamiento esencial —conceptismo—. Y es evidente que Quevedo sería entonces la cima de valor del conceptismo; pero con esa referencia estaríamos todavía en su superficie. Lo que importa es que Quevedo —por su mismo desequilibrio entre personalidad y obra— constituye el ejemplo arquetípico del espíritu que mueve el Barroco, y que en España se extrema por evidentes razones históricas —hondura de la tradición teológica en crisis frente a la heterodoxia, y, como correlatos de esta situación anímica, decadencia del Imperio comenzando por su mismísimo centro, por la descomposición del eje de la Corte y anquilosada miseria de las estructuras sociales y económicas. Ese «sentimiento del desengaño», como llama el poeta Luis Rosales al tono dominante del Barroco español, multiplica, pues, en la Península ibérica la difusa angustia que, en mayor o menor grado, se deja sentir en todo el continente europeo al advertir los conflictos y terrores que sucedían al optimismo renacentista, y que sólo se salvan luego por esa gran renuncia y forzada ordenación que es el racionalismo.

Quevedo, pues, no sólo es barroco en el sentido epidérmico de complacerse en jugar con vocablos e ideas, volviendo el lenguaje del revés como un guante, sino sobre todo en su postura íntima de distanciamiento del mundo real —más estoico que ascético aun siendo católico—, de asco de la vida y de altiva conciencia de su propio talento, desaprovechado en buena medida por desparramarlo en bromas con desprecio de la «obra». Su silueta de escritor resulta así la estampa tan española —tan demasiado española, por desgracia— del hombre inteligentísimo que parece dignarse escribir algo solamente por alarde de lo que puede hacer cuando «le da la gana», o por fastidiar a otro, derrochando en chistes indecentes suficiente capacidad literaria como para muchas obras maestras, y dedicado mientras tanto a las intrigas políticas y al amor de las prostitutas. La soberanía del len-

guaje, en Quevedo, es absolutamente excepcional en su época: muchas de sus expresiones e invenciones han permanecido casi incomprensibles hasta el siglo XX, en que, con el sentido de la poesía «vanguardista», la imaginación y la elasticidad de la expresión han dado de sí lo necesario para su lectura y disfrute (y aun eso, con cierto retraso respecto a la valorización de Góngora, por causa de la difícil hondura cerebral de las gracias quevedescas). Su remoción del lenguaje, en efecto, llega a resultados que no han sido incorporados al lenguaje general en España: a formas nuevas de composición de palabras, unas veces de modo semejante al que permite la lengua inglesa *(pelicabros y patibueyes* —refiriéndose a unos sátiros—, *haciahidalgos y casidones),* otras veces, con más audacia y humor, utilizando analogías con otras palabras *(un cornudo jubilado a otro cornicantano,* por analogía con «misacantano», *demonichucho y diabliposa,* por «avechucho» y «mariposa», y *marivinos,* a los mosquitos que caen en el vino, por cruce con «mariposas»), y, en fin, muchas veces más, por una caricatural inversión de perspectiva *(desporqueroné dos almas,* por «maté dos porquerones»). Quizá sólo se puede pensar en Rabelais como parecido con la fantasía expresiva quevedesca, pues en la lengua inglesa —cuya estructura favorece esas libertades—, sin embargo, ni Shakespeare ni Steme se permiten tales atrevimientos lingüísticos, y hay que esperar a Joyce para una explotación a fondo de ese tipo de recursos.

Pero naturalmente, no se limita Quevedo a componer nuevos vocablos: esto es sólo un aspecto de su estilo, en el cual se aprovechan todas las capas y regiones del idioma, complaciéndose en incorporar las jergas de maleantes, las palabras exóticas y el filón de lo «impronunciable», del vocabulario malsonante, condenado a malvivir habitualmente en los arrabales clandestinos del habla, a pesar de su solera clásica (leyendo a Quevedo suele descubrir el español que todo su repertorio de «palabrotas» data de las épocas más clásicas y venerables de su historia, y en definitiva del pro-

pio latín). El humor es la clave que pone en danza al idioma para permitir a Quevedo sus fantasías y hallazgos, pasando ágilmente por las más variadas dimensiones de la lengua:

el mundo está mandinga anochecido,
de medio ojo las cumbres atapadas,

leemos en su estupenda parodia inacabada *De las necedades y locuras de Orlando,* poco antes de la inolvidable descripción de Astolfo:

Era Astolfo soror, por lo monjoso,
poco jayán y mucho tiquemique,
y más cotorrerito que hazañoso,
con menos de varón que de alfeñique…

que, más adelante, exagera la pequeñez del jinete sobre el caballo de esta manera:

Como en torre muy alta y descollada
se columbra un cernícalo y un tordo,
o sobre alto ciprés la cogujada,
o lobanillo en cholla de hombre gordo,
así se divisaba la nonada,
bazucada en los troncos del bohordo;
corre el caballo, el garabís se enrosca,
y parece que corre con la mosca.

La hipérbole remata en que Astolfo piensa en esconderse bajo la silla de montar, dejando la lanza fuera para desconcierto de su enemigo:

y ha de pensar de cosa tan extraña
que es un caballo pescador de caña.

Pero el humor, si es ocasión y estímulo para estas sumersiones en el mar del lenguaje y la imaginación, condiciona también el sentido de los resultados: en los momentos en que Quevedo escribe con ánimo grave y serio, no dispone de esa magia expresi-

va; en la prosa tiene que refugiarse en otro estilo diverso, seco y latinizante, mientras que en el verso meditativo conserva algún parcial resto y eco de su libertad de estilo, pudiendo lograr efectos de extraña modernidad y sabor extrapoético:

Soy un Fue, un Será y un Es cansado…

Quizá Quevedo hubiera podido obtener en su poesía de voz entera y llena, no ladeada por la sonrisa irónica, una renovación en el decir, análoga a la que logra en el plano disminuido de lo humorístico, pero hubiera tenido que trabajar más en profundidad: la mayoría de sus versos «serios» siguen un tono clasicista, convencional, y sólo hay un puñado de ellos con ambición total de estilo.

Pero un trabajo radical, creativo, no puede darse al lado de la mala gana del Barroco. Y sus versos y libros quedan sobre todo como «cosas de Quevedo», ocurrencias geniales que pueden andar por ahí, desprendidas (como esos chistes que el vulgo español se obstina en atribuir a Quevedo o al otro epónimo de la porquería, el mítico Carreño): tras de ellas, más que unos libros o unos poemas inolvidables, está la imagen de una mueca burlona y triste, que desmonta aniquiladoramente las «frases hechas» y «maneras hechas» de la humanidad, sin excluir del sarcasmo ni su propia figura, *tartamudo de zancas, entre cojo y reverencias, un cojo de apuestas, si es cojo o no es cojo,*

cejijunto y medio bizco,
más negro que mi sotana,
más áspero que un erizo.

Para abordar la obra de Quevedo empezaremos por su poesía, porque creemos que en un pequeño núcleo de ella se encuentra el punto de más valor duradero y universal de toda su producción, teniendo también otras vetas de gran riqueza, aunque no en un plano tan absoluto. Esa cima consiste, a nuestro juicio, en un manojo de sonetos sobre el tema de la fugacidad del tiempo,

en diversos aspectos. Hay en ellos un grave acento donde se reúne el sentir cristiano al modo estoico, con la originalidad expresiva que distingue a Quevedo y que habitualmente suele manifestarse en los versos burlescos: síntesis de seriedad de empeño y de plena invención, que difícilmente hallaríamos en ningún momento de su prosa. Ya aludimos al hablar de Lope a la virtud que para algunos poetas españoles tiene el soneto como imposición de un orden y límite, con efectos decisivos y privilegiados. Podemos aquí tomar como muestra del máximo alcance de la poesía de Quevedo un grupo que comprenda, por ejemplo, estos sonetos: *Cómo de entre mis manos te resbalas; Bien te veo correr, Tiempo ligero; Vivir es caminar breve jornada; ¡Ah de la vida!, ¿Nadie me responde?; Fue sueño Ayer, Mañana será tierra; Retirado en la paz de estos desiertos; Señor don Juan, pues con la fiebre apenas; Miré los muros de la patria mía; Huye sin percibirse, lento, el día,* el paralelo al de Du Bellay, *Buscas a Roma en Roma, oh peregrino, y* algunos amorosos de análogo tono, como *No me aflige morir, no he rehusado y Cerrar podrá mis ojos la postrera*... La afilada conciencia estilística que en los versos humorísticos se entrega a la ingeniosidad, aquí se aplica a obtener un denso ajuste de la expresión, con sorpresas de otro cariz más noble, como los efectos de concisión en que lo filosófico se vuelve poético:

Ya no es Ayer, Mañana no ha llegado,
Hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.
Azadas son la hora y el momento,
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

En este tono poético pueden brotar endecasílabos inextinguibles, que quedan clavados tenazmente en nuestra memoria, como *presentes sucesiones de difunto,* o *que es morir vivo la última cordura.* Pues no se trata de reflexiones abstractas sobre la temporalidad

del ser humano, sino de ideas vivas, transidas de una emoción lírica que la severidad del estilo apenas sujeta en su aspecto broncíneo. Por algo, en forma extraña para su ambiente —más bien pensaríamos en Donne—, el tema religioso de la muerte y el tiempo se puede mezclar en alguna ocasión con el del amor humano, en relámpago deslumbrador: como en el mencionado *Cerrar podrá mis ojos…* en que el poeta piensa que sus restos, más allá de la muerte,

serán ceniza, mas tendrán sentido:
polvo serán, mas polvo enamorado.

La reflexión quevedesca es a la vez de hombre culto y de hombre espontáneo, desde los libros y desde la vida: nos lo recuerda así el soneto *Retirado en la paz de estos desiertos,* que, por cierto, podría servir de frontispicio a esta historia literaria que escribimos, en cuanto que es un poema a los libros:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo con el comercio de difuntos
y con mis ojos oigo hablar los muertos.
Si no siempre entendidos, siempre abiertos;
o enmiendan, o fecundan mis asuntos
los libros que, en callados contrapuntos,
al músico silencio hablan despiertos.

(Otra lectura sería «secundan» en vez de «fecundan».) Pero, aun con toda su carga de pensamiento y toda la costumbre quevedesca del jugar del vocablo, esta veta lírica de la fugacidad del tiempo no se enrede en conceptismos: prevalece, de acuerdo con la tonalidad moral, un sentido de elegancia y sobriedad en la expresión. Si por una vez elige un tema manierista, sofisticado, *A las cenizas de un amante puestas en un reloj,* podemos sospechar que lo hace por tocar él también un tema predilecto, casi de moda, entre los poetas de su momento.

Tú mismo constituyes tu destino,
pues por días, por horas, por minutos,
eternizas tu propio sentimiento.

Pero descendamos de esta cumbre de la poesía de Quevedo para referirnos a su rica y placentera poesía humorística: en ella, la intención satírica, cuando la hay, queda como simple pretexto para el virtuosismo literario, para el puro regodeo en la expresión, razón última de estos versos —como de toda su obra—. Por esto —dicho sea de paso— no nos debe escandalizar la suciedad o la obscenidad que encontremos: en verso y en prosa, Quevedo tiene páginas que podrían acreditarle como el más indecente de los escritores españoles si no fuera porque su misma crueldad en el lenguaje y su afilado ingenio en el chiste acaban absolviendo la materia y dejándonos ver que se trata de un juego literario. Pues resultaría ingenuo entender que Quevedo estaba tan preocupado como parece en sus versos y prosas por la abundancia de maridos complacientes, de taberneros aguanosos, de sastres sisones y de alguaciles dignos de prisión. Lo que le importa es divertirse escribiendo, aun cuando presenta estampas de las malas costumbres de la Corte —cuestión ésta que, por ser hombre entregado a la vida política, le dolía tan directamente—, como en la de la feria del día del Ángel.

Muchas carrozas rebosando dueñas,
todo pura buscona en coche ajeno;
señorías y limas por regalo,
doncellas desvirgándose por señas…

Es éste un soneto; los sonetos burlescos de Quevedo sirven muy bien de contraste con los reflexivos a que aludíamos poco antes: más ricos, más densos de estilo que éstos, se quedan, sin embargo, en explayamiento de humor e ingenio, y en alarde «técnico» de estilo, cínico aun cuando pudiera ser anacreóntico: *Hijos que me heredáis: la calavera…* Por eso prevalece en el recuer-

do alguno tan libre y poco interesado como el famosísimo A *una nariz,* donde surgen imágenes como *érase una alquitara pensativa,* para terminar —citamos una versión que no es la comúnmente circulante—,

era protonariz caratulera,
narizón garrafal, morado y frito.

La imagen de la berenjena queda así a la vez traída y elegantemente eludida, como hubiera deseado Mallarmé.

Se comprende, entonces, que Quevedo aceptara gustoso falsillas literarias sobre las cuales dar rienda suelta a su jugueteo de ingenio, en variación caricaturesca sobre el esquema prefabricado: seguramente su animosidad personal contra Góngora no era tan fuerte como la complacencia en satirizarle. La polémica antigongorina tenía que ser suculenta para Quevedo: se encontraba con un poeta relativamente afín a él, cuyos elementos de acierto coincidían bastante con los suyos propios, pero cuya carga de atmósferas imaginativas y retóricas se prestaba por sí sola al ridículo, en cuanto se desgajaban sus fragmentos de la inserción escenográfica en un conjunto de fantasía. Por eso, entre las abundantes composiciones de Quevedo en esta guerra de poetas, seguramente la obra maestra es la silva cuyas estancias terminan con versos del propio Góngora, cruelmente escarnecidos por su inserción a contrapelo,

… musa momia, famélica figura,
darte seiscientos garrotazos fuera
para lo que tu chola merecía
«poca palestra a la región vacía».

O tal vez se podrían preferir los sonetos en que Quevedo caricaturiza a Góngora exagerando su método, pues a pesar de lo extraño de las palabras usadas, se percibe el sentido de las grotescas imprecaciones. Tal es el que empieza

¿Socio otra vez? ¡Oh tú que desbudelas

del tóraz veternoso inanidades…

y aquel otro, perfecto,

¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones,
Góngora bobo, con crepusculallas…?

Pero la cumbre de la poesía humorística de Quevedo sigue otra falsilla literaria muy diversa: es, como ya se anunció, el poema interminado *De las necedades y locuras de Orlando el enamorado* (1635) —se conservan dos cantos y el arranque del tercero—. Ya Ariosto (**véase pág. 448**) había metido en el terreno de la fantasía el viejo motivo épico: Quevedo emprende su metamorfosis en puro humor y juego, no sin conservar astutamente las formas y los tonos de la épica italiana como eco deformado hábilmente, en variadas direcciones. Pues si antes ejemplificamos uno de los caminos de su ingenio, hay que advertir que en otros pasajes encontramos gracias de otro valor bien diferente, hasta llegar a la levedad lírica del momento en que, al referirse a la aurora, dice:

en la parte del cielo más pintora,
donde bebe la luz sus niñerías…

Unas veces es puro chiste *(hilo a hilo, con llanto costurero),* y otras veces pura hipérbole (como, al describir unos gigantes: *Rascábanse de lobos y de osos…),* pero también hay encuentros de auténtica creación poética *(Quedaron atronados de belleza…), y,* cuando menos lo pensamos, una irrupción de la realidad viva de la experiencia del poeta: en la descripción de los que acudían a un combate, pasándoles revista por sus nacionalidades, sale esta imperecedera definición de los españoles:

De España vienen hombres y deidades,
pródigos de la vida, de tal suerte,
que cuentan por afrenta las edades,
y el no morir sin aguardar la muerte:
hombres que cuantas hace habilidades
el yelo inmenso y el calor más fuerte,

las desprecian, con rábanos y queso,
preciados de llevar la Corte en peso.

Pero inmediatamente deja el poeta la intención nacional para volver al regocijo, a través de una pintura de los hombres de las diversas regiones de España; los extremeños, por ejemplo, *bien cerrados de barba y de mollera,* los portugueses —pues eran los años de la unidad peninsular— *hirviendo de guitarras, y,* en fin,

los castellanos con sus votoacristos,
los andaluces, de valientes, feos,
cargados de patatas y ceceos.

El prevalecimiento casi constante del instinto expresivo, del libre ingenio, se advierte también en las poesías de arte menor; aquellas que tienen un tema de sátira política —como la glosa al *Padre nuestro* contra la privanza del Conde-Duque y el gobierno de Felipe IV— resultan inferiores a las que se basan en un molde folclórico —«jácaras»—, de modo análogo a como —en el arte mayor— la poesía «nacional», aun en ejemplos tan elevados como el malhadado memorial en verso al Rey *No he de callar, por más que con el dedo…,* no llega a la altura de los sonetos que antes elegíamos. Y dentro de la zona de fantasía humorística, las «letrillas» con su reiteración rítmica y sus obsesiones —adúlteras, taberneros, escribanos, etc.—, no son tan agraciadas como las mencionadas «jácaras» y otros romances de temas variados. Conviene señalar el sentido y valor de las «jácaras»: en principio, eran romances para ser cantados en los entreactos de las comedias (**véase pág. 663**), pero Quevedo, aceptando entusiásticamente el tono chulesco, los renueva y transforma en sutiles y desvergonzadas filigranas artísticas, a veces de difícil lectura y a menudo de subidos colores (una de las piezas maestras de este puñado de romances es el indecentísimo *Estábase el padre Ezquerra…).* En algún momento, por detrás del tono desgarrado, asoma una clara alusión literaria en parodia, en la queja del matón prisionero:

Zampuzado en un banasto / me tiene su majestad,
en un callejón Noruega, / aprendiendo a gavilán,
Graduado de tinieblas / pienso que me sacarán,
para ser noche de hibierno / y en Góngora «Soledad»…

Pero todavía queda, fuera de las jácaras y demás composiciones del tipo aludido, un centenar largo de romances de Quevedo, que son lo más divertido y variopinto de su poesía: entre ellos hay de todo, desde el romancillo de Hero y Leandro, hasta la famosa carta, sacudiéndose un hijo pegadizo *(Yo, el menor padre de cuantos…)*. Alguna vez se entrega a variaciones de ingenio sobre un tema elegido a capricho, como los romances del pelícano y del fénix (*tú, linaje de ti propia, — descendiente de ti misma…),* pero más frecuentemente se ceba, con saña tan exagerada como gratuita, en algún motivo grotesco (así, el romance contra las viejas), o bien organiza una burlona prosopopeya, como el romance en que habla el Manzanares para contar sus penas:

con dos charcos por muletas, / en pie se levantó y dijo…

cuando no vuelve sus armas contra sus colegas en el verso, ridiculizando las eternas convenciones del embellecimiento metafórico:

¡Qué preciosos son los dientes / y qué cuitadas las muelas,
que nunca en ellas gastaron / los amantes una perla!…

Pero sería vano pretender dar idea cabal de este abigarrado mundillo de chistes y esperpentos, versificados con tanta agudeza como desdén, por pasar el rato, en alarde cínico y desperdiciado, que deja caer sus deslumbrantes invenciones de lenguaje y estilo en la alcantarilla de lo que quiere quedarse en literatura semiclandestina de cuchicheo y risotada.

Entre la poesía lírica y la prosa, queremos insertar el breve apartado del teatro: muy pocas comedias escribió Quevedo, y de ellas se ha perdido alguna, sin que por otra parte su obra *Cómo ha*

de ser el privado tenga gran interés. Pero sus entremeses y bailes figuran entre lo mejor de esa humilde subespecie dramática, a la cual dotan de una complejidad y de una conciencia estilística que se salen de lo habitual. Alguno refleja un tema de su obra en prosa *(Entremés del caballero de la Tenaza),* pero hay otro que asume un insólito simbolismo ético *(La ropavejera),* y en alguno *(El viejo celoso)* utiliza el recurso de ir haciendo entrar en escena los personajes míticos de las frases hechas *(«Perico de los Palotes», «Maricastaña»,* etc.), a medida que van siendo invocados en la conversación. Sin ser esto invención exclusiva de Quevedo, porque, por ejemplo, también Tirso lo hace en alguno de sus entremeses, se comprende que resultara especialmente grato para él, que tuvo siempre obsesión contra los proverbios y los modismos.

La obra en prosa de Quevedo tiene dos registros fundamentales y bien separados: el humorístico y el serio, que se establecen en formas estilísticas correspondientes: el estilo humorístico es «conceptista», ingenioso, entrecruzado en continuos juegos de ideas y palabras, con sorpresas y hallazgos centelleantes, aunque por lo general con cierto vagabundeo descuidado en la estructuración general de las obras; por el contrario, el estilo serio suena a latín de Tácito y Séneca, y se redondea con grave elocuencia sentenciosa sin permitirse novedades ni originalidades profundas. En consecuencia, el estilo «serio» tiene un valor inferior al otro: si Quevedo no hubiera escrito más que sus reflexiones político-morales sin añadir sus fantasías y bromas, contaría mucho menos para la historia de la prosa española, y no tendría el renombre universal que le dieron en seguida traducciones de los *Sueños* —por ejemplo, la de Moscherosch, como paráfrasis en alemán hecha en su misma época— y, en nuestros tiempos, del *Buscón*. A pesar de su mayor complicación, el estilo humorístico es el que primero usa Quevedo: en él, la tónica moral subyacente es la de la sensación de ridículo y vergüenza que produce la contemplación de la humanidad cuando la costumbre no nubla la

mirada, con especial ironía ante los «modos de hablar», lo que la gramática llama «idiotismos» en sentido inocuo, pero que Quevedo nos hace ver que son, realmente, «idioteces».

Entre las primeras obrillas quevedescas, de pocas páginas, ya hay alguna que nos da ese tono de fría soma: la *Genealogía de los modorros* (1597) explica cómo los tontos descienden de las tonterías que se dicen para vivir sin sentido, haciendo un catálogo de coartadas verbales, de las que la humanidad pone por defensa de su conducta. En seguida, el *Origen y definiciones de la necedad* (1598) estipula, como un decreto —una de las «premáticas» en que se complacerá—, las variedades prácticas de la majadería, con la clasificación y pena correspondientes: *A los que… se arriman al común bordoncillo del vituperio de los tiempos, si están fríos o cálidos, lluviosos o secos, que son las ventas, mesones y paraderos perpetuos de la necedad, se les declara tales de por vida*. Luego Quevedo escribe otras breves humoradas, como, en 1599, la *Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella, Capitulaciones matrimoniales,* y en 1600 la *Premática* (pragmática) del año, mandando quitar una lista de dos páginas de modos de decir. De 1606 datan las cartas de *El caballero de la Tenaza,* con sus consejos *para guardar la mosca y gastar la prosa:* aquí empieza la obsesión quevedesca de la avaricia, demasiado ostentosa para ser real en la persona del escritor. Fácil sería atribuir esta manía a un reflejo semiinconsciente del desbarajuste económico de España en su incipiente decadencia, donde el oro de las Indias era prontamente absorbido —según cuenta el propio Quevedo— por los banqueros genoveses, para financiar las guerras en Europa, sin dejar apenas rastro de prosperidad. Pero bastaría pensar que hay dos razones suficientes para el uso del tema: su utilidad como trampolín en juegos de ingenio y retruécano, y, más en lo profundo, su sentido como condensación de su actitud despectiva y amarga de la realidad, que se complace en el amargo empequeñecimiento y ensuciamiento del mundo. De las demás manías favoritas de Quevedo dan inmediato testimo-

nio otras obrillas casi contemporáneas, alguna de una página escasa de extensión: *El siglo del cuerno (carta de un cornudo jubilado a otro comicantano), Carta a la retora del Colegio de las vírgenes, Premática de las cotorreras* (1609), *Tasa de las hermanitas del pecar,* y ciertas *Gracias y desgracias* cuyo título completo no podríamos copiar sin peligro de dejar sucio el papel en que escribimos, pero que son —si se supera la porquería del tema— uno de los más admirables alardes de la prosa quevediana. Más ambiciosa es la *Premática del tiempo* (1611) y su análoga de 1620; después, de 1627 y 1634 datan otros dos brevísimos opúsculos de reformación general de costumbres, el *Libro de todas las cosas y muchas más,* especie de pequeño código de advertencias y consejos, y el vocabulario alfabético *Cosas más corrientes de Madrid*.

Pero estas obrillas son apenas aperitivos para las dos producciones humorísticas de Quevedo que alcanzan «tamaño natural»: la *Vida del Buscón* y la miscelánea de los *Sueños*. La *Historia de la vida del buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños,* se publicó en 1626, y es una reelaboración personalísima del género «picaresco». Ya este género, según hubo ocasión de indicar, es en su mismo origen mucho más sofisticado de lo que puede parecer a quien tome inocentemente el *Lazarillo* por lo que aparenta ser, autobiografía de un mangante: la picaresca es un producto consciente de gran astucia artística, y por consiguiente, no hay en ella verdaderas autobiografías, hasta que al cabo de mucho tiempo, con *Estebanillo,* surge el picaro que se ha elevado hasta el refinamiento literario que requería esta forma de novela. Quevedo eleva al cuadrado el artificio de estilo, pues sobre la ironía deliberada de toda picaresca añade sus procedimientos de invención y sorpresa, por el entrechocamiento de palabras e ideas, lanzándose a un tono de hipérbole caricaturesca que nos sitúa francamente fuera de la ficción a que todavía cuida de sujetarse la narrativa propiamente picaresca —*Lazarillo, Guzmán,* etc.—. En cambio, se comprende que el espíritu de Quevedo en-

contrase natural expresión en el espíritu del pícaro, desdoblado entre la vileza de su vivir y la conciencia de lo que es noble, bueno y elegante: aquí es precisamente donde el autor se identifica más con el «género».

Al principio, parece que sólo estamos ante una variación, con mayor carga de arrequives barrocos, sobre un motivo lazarillesco: pero en el tercer capítulo nos damos cuenta de que no se trataba más que de un pretexto. El dómine Cabra, en cuyo pupilaje sufre Pablos el buscón, es casi una alegoría del hambre, no un personaje novelístico, como en cambio eran los amos de Lázaro, aun cuando —como en el caso del escudero puntilloso— sirvieran de símbolos de hechos generales de la sociedad: *Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña… los ojos avecinados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos; tan hundidos, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes,… las barbas, descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los había desterrado; el gaznate, largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer, forzada de la necesidad… La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria*. Y más adelante: *Decía alabanzas de la dieta, y que ahorraba un hombre de sueños pesados, sabiendo que en su casa no se podía soñar otra cosa sino que comían. Cenaron, y cenamos todos, y no cenó ninguno*. El *leit-motiv* de la avaricia dispara a Quevedo por sus caminos predilectos, sacándole del modelo picaresco. Otros momentos posteriores de la novela, sin embargo, tienen mayor importancia por revelar el amargo desprecio quevedesco de la vida: hay en las peripecias de su personaje Pablos, no ya sólo la habitual dualidad entre ideal y realidad, sino un duro masoquismo complacido en la deshonra. Eso es lo que, después de un viaje entre figurones típicos de la España de entonces —arbitristas, poetastros, maestros de esgrima—, representa la visita a su tío el

verdugo de Segovia, con la reunión de rufianes en su casa: *me puse colorado, de suerte que no pude disimular la vergüenza*. La crueldad llega en la broma a lo macabro: *Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro, y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su* réquiem aeternam, *por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes*. Pero los capítulos más típicos y famosos son aquellos en que el buscón Pablos vive en la corte como falso caballero, en la comunidad de hambrientos galanes, que pasan la vida en aparentar ser algo, y en pequeñas picardías para lograr un bocado o un trapo con que remendarse. El tipo del escudero de *Lazarillo* deja paso ahora a un extraño figurón, mixto de hidalgo y de tramposo, perdido ya todo pundonor, pero conservando aún la manía del «cuello abierto» y el aspecto noble, sin inconveniente de caer en las mayores vilezas por lograr *un triste real… que éramos caballeros de rapiña*. Y después, encarcelaría la comunidad de los hidalguillos buscones, y salido por fin de la cárcel, llega al último punto de la vergüenza, cuando su antiguo amo le encuentra en disfraz de caballero y se excusa por el parecido que cree recordar: —*No lo creerá v. m.: su madre era hechicera… su padre ladrón y su tío verdugo, y él el más ruin hombre y el más tacaño del mundo*—. *Yo decía con unos empujoncillos de risa: —¡Gentil bergantón…!*

La *Vida del Buscón* es la mejor obra en prosa de Quevedo: el juego de experimentación y fantasía expresiva se inserta, sin romperlo, en el hilo de la narración, que discurre sobre el crudo aguafuerte de aquella España melancólica, resignada con fatalismo a la caída.

Pero en páginas y fragmentos sueltos, la superan los *Sueños,* obra ésta de la cual deberíamos haber hablado quizá antes que del *Buscón* si nos hubiéramos guiado por la fecha de composición, y no por la de la publicación: en 1610, la censura real negó el permiso de publicación calificando incluso de sacrílego un pasaje que acaba: *un obispo, un arzobispo y un inquisidor, trinidad profa-*

na y profanadora que se arañaba por arrebatarse una buena conciencia que acaso andaba por allí distraída buscando a quien bien le viniese. En 1612, otro censor autorizó la impresión, salvo en lo que toca al pasaje antes incriminado: pero, no sabemos bien por qué, la obra no apareció hasta 1627, esta vez con aprobación total. Los *Sueños* reúnen varias obritas más o menos semejantes, algunas de ellas casi variantes de otras, conservando el mismo esquema. Primero (escrito en 1606) figura *El sueño del Juicio final,* versión sarcástica de la humanidad de camino al valle de Josafat, con especial encarnizamiento en las habituales víctimas quevedescas, pero con adición de otras menos acostumbradas, como los filósofos y los poetas: *Mas lo de los poetas fue muy de notar, que de puro locos querían hacer creer a Dios que era Júpiter, y que por él decían todas las cosas. Virgilio andaba con su* Sicelides musae, *diciendo que era el nacimiento de Cristo; mas saltó un diablo, y dio no sé qué de Mecenas y Octavia, y que había mil veces adorado unos cuernecillos suyos, que no los traía por ser día de más fiesta; contó no sé qué cosas. Y en fin, llegando Orfeo (como más antiguo) a hablar por todos, le mandaron que volviese otra vez a hacer el experimento de entrar en el infierno para salir, y a los demás, por hacerles camino, que le acompañasen.*

Bien diverso, en cambio, dentro de la tonalidad demoníaca, es la siguiente parte, *El alguacil alguacilado* (1607), cuyo mismo título ya es un curioso retruécano: se trata de un alguacil endemoniado, pero el diablo que le habita advierte que está en él como prisionero, y de mala gana, y que sería mejor llamarle a él «demonio alguacilado» que al otro «alguacil endemoniado»: tras de lo cual cuenta las cosas del infierno con mucha gracia, tocando una vez más las inevitables teclas de las fobias quevedescas. Hacia el final, por excepción, hay una nota de seriedad en que se condensa el sentido de este «sueño»: —*… Sólo querría saber si hay en el infierno muchos pobres. —¿Qué es pobres? —replicó. —El hombre —dije yo— que no tiene nada de cuanto tiene el mundo. —¡Hablara yo para mañana! —dijo el diablo—. Si lo que condena a los hombres es lo que*

tienen del mundo, y ésos no tienen nada, ¿cómo se han de condenar?... Y a veces más diablos sois unos para otros que nosotros mismos.

La siguiente parte, *Sueño del infierno,* sigue de nuevo la fantasía de una visita al infierno, pero ahora vemos aumentar la dosis de moralización, e incluso de momentos de seriedad, y se enriquece un tanto la galería de los tipos condenados, con nuevas clases y con individuos —hay todo un grupo de autores, como por ejemplo Julio César Scalígero, condenado por calumnioso de Homero y por idólatra de Virgilio—, y hay gran número de herejes y de reyes. La tendencia moralista aumenta tanto en *El mundo por de dentro* (1612), que casi podría servirnos como puente entre estas obras humorísticas y las serias, incluso en el aspecto estilístico y sintáctico —de menor «conceptismo» aquí que en las obras recién citadas—. Vuelta al motivo del más allá, pero sin entrar al infierno, hay en *El sueño de la muerte* (1620-1622), con nueva entrega al humorismo, aunque ahora, entre otra novedades, aparecen con el resto de los muertos las figuras de las frases hechas, quejándose de su destino —como en el entremés del *Viejo*—: así, el «Rey que rabió», el «Rey Perico», «Pero Grullo», etc. También se encuentra el visitante al marqués de Villena, encantado en su redoma de vidrio, como quiere la leyenda.

Con esto, acaban los *Sueños* tal como se publicaron, pero podemos añadir a su sombra dos obritas más, el *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado* (1627-1635) y *La hora de todos y la fortuna con seso* (1636). El primero, retrasado por problemas de censura, fue como una síntesis terminal de todas las anteriores «diabluras» de Quevedo, con algunas involuciones muy curiosas en las variantes: así, ahora no son los personajes de frases hechas los que se quejan, sino el «poeta de los picaros», o sea, el que inventa las coplas de estribillos pegadizos que inundan luego calles y patios. Pero el «poeta de los picaros» se defiende con habilidad y el que queda peor es cierto poeta culterano, que es condenado por Lucifer a su natural tiniebla: *El culto, con dos* «piras» *de ayuda entre*

«construyes» y «eriges», *se fue a matar candelas, digo, las luces de todos los escritos de España, y a enseñar a discurrir a buenas noches; y desde entonces llaman al culto, como a vuestra diabledad, príncipe de las tinieblas*. *La hora de todos* es bien divertida en su motivo: describe Quevedo una reunión de los dioses en el Olimpo —en hilarantes caricaturas— donde, llamada a capítulo la Fortuna, decide dejar por una hora de ser loca y dar a cada uno su merecido. Entonces se presentan numerosas estampas de lo ocurrido en ese breve intervalo, desde los inevitables médicos, boticarios, sastres, etc., hasta personajes de la política del tiempo —los holandeses, la Serenísima República de Venecia, etc.—, que sirven a Quevedo para defender a su patria contra los que acechaban su decadencia: lo cual hace derivar completamente el sentido de la obra respecto a lo que hacía prever su tono en el arranque, tan gratuitamente divertido al pintar las divinidades clásicas: … *Llegó hecho una sopa Neptuno, el dios aguanoso, con su quijada de vieja por cetro (que eso es tres dientes en romance), lleno de cazcarrias y devanado en ovas, oliendo a viernes y vigilias, haciendo lodos con sus vertientes en él cisco de Plutón, que venía en su seguimiento; dios dado a los diablos…*

Para cerrar el apartado del humor de Quevedo, sólo nos falta añadir unos pocos y breves panfletos literarios, dos contra Ruiz de Alarcón, tan geniales como desopilantes en su minuciosidad de análisis estilístico, y otros dos antigongorinos: la *Aguja de navegar cultos,* cortísimo comentario en prosa al soneto famoso *Quien quisiera ser Góngora en un día — la jeri (aprenderá) gonza siguiente:…,* con un catálogo de voquibles culteranos, un romance «hermafrodito», y una parodia demostrativa de la técnica que ridiculizaba; y —en 1626 tal vez— *La culta latiniparla,* sobre el culteranismo en las mujeres, con amplia ejemplificación de frases que deben emplear las *précieuses ridicules* españolas, o sea, las damas gongorinistas: *Para decir: «Tráeme dos güevos, quita las claras y trae las yemas», dirá: «Tráeme dos globos de la mujer del gallo, quita las no cultas, y adereza el remanente pajizo.»*

La prosa seria de Quevedo —religiosa, moral, política— supera en cantidad a la de tono ingenioso, pero no en valor literario. No es aquí el lugar para ponderar su enorme interés histórico: Quevedo, como agente del duque de Osuna, como figura importante en la política de su tiempo —encarcelado varios años por el odio del Conde-Duque de Olivares, murió de resultas de las enfermedades contraídas en el calabozo—, tuvo ocasión de tender su mirada desde el centro mismo de la tragedia del Imperio español, de la cual fue testigo excepcionalmente inteligente y —por tanto— de absoluto pesimismo. En una carta de 1645 escribe: *Muy malas nuevas escriben de todas partes, y muy rematadas; y lo peor es, que todos las esperaban así. Esto… ni sé si se va acabando ni si se acabó. Dios lo sabe; que hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada sino un vocablo y una figura*. Las principales obras de Quevedo, en este apartado, deben encabezarse con el *Marco Bruto,* traducción y paráfrasis de Plutarco, en recortado estilo estoico, al borde del artificio a fuerza de lapidario, pero de honda nobleza moral. La filosofía de Quevedo —pues, en rigor, es un gran pensador en lo que hoy llamaríamos teoría y moral de la política— se condensa en su amplio tratado *Política de Dios y gobierno de Cristo* (primera parte, 1617 y 1626, con el título añadido…. *Tiranía de Satanás,* segunda parte, 1634-1635). Su sentido central es el de tomar, con clara intención antimaquiavélica y de defensa españolista, la figura de Cristo Rey como ejemplo para la conducta del monarca, en forma exhortativa, y con estilo más suelto que el *Marco Bruto,* pero sin la agilidad creativa de su prosa de efecto cómico. En cuanto a la *España defendida, y los tiempos de ahora,* podríamos considerarla como precursora de los actuales trabajos sobre la esencia de España y de lo hispánico, con acopio de datos históricos y filológicos (Quevedo, es oportuno decirlo, era un buen helenista y hebraísta). Luego hay otros numerosos opúsculos político-históricos, uno de ellos pálidamente emparentado con la obra humorística, *El chitan de las tarabillas,* en

defensa de la política de Olivares, el mismo que luego le encarceló; otros con interés de documento informativo, como *Grandes anales de quince días,* y otros más breves y ocasionales, como *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richelieu, La rebelión de Barcelona,* etc. Y por fin, hemos de pasar a señalar obras de designio estrictamente religioso, como la *Vida de Santo Tomás de Villanueva,* etc., y alguna, filosófica, donde se declara explícitamente una posición que es fácil percibir en toda la producción de Quevedo: *Nombre, origen, intento, recomendación y decendencia de la dotrina estoica*.

Pero estas astillas de una manera literaria, libre de toda falsilla previa y entregada al puro ejercicio de la expresión ante la realidad, aumentan la sensación que, en general, nos produce la obra de Quevedo: sombrío testimonio de inteligencia entre un tiempo amargo, pero orgullosamente desmigajado en alardes, pullas y variantes de materiales literarios, en regodeo de manejo del idioma y el ingenio, sin esa renuncia a la propia autoposesión concienzuda que posibilita la aparición de la obra absoluta, independiente y definitiva.

El Barroco en Inglaterra y Alemania

Los poetas «metafísicos» ingleses

La mejor potencia poética de la época elisabetiana la había absorbido —como vimos— el teatro. La poesía lírica propiamente dicha seguía la tradición spenseriana de modo pálido y poco vigoroso con poetas como el ya mencionado «poeta para canto», Campian o Campion, o como los hermanos Giles y Phineas Fletcher (1588-1623 y 1582-1650, respectivamente), o como William Drumond of Hawthornden (1585-1649), buen conocedor directo de la poesía de los italianos y de la *Pléiade* francesa. Pero en medio de este ambiente surge una figura disconforme, que renueva totalmente la poesía inglesa, inaugurando una lírica digna de venir detrás de la experiencia shakespeariana: John Donne (1572-1631). Al lado de Donne, vemos aparecer otros poetas —George Herbert, Vaughan, Traherne, Crashaw— que, con algún colega posterior —Andrew Marvell— forman el grupo más alto de poetas que nos ofrece la historia inglesa antes del siglo XIX y sus grandes románticos. La obra de estos hombres, por su profunda novedad, no fue comprendida suficientemente en su tiempo, y, casi inmediatamente, quedó eclipsada por tendencias contrarias —la poesía elocuente y marmórea de Milton, y el racionalismo, antipoético en general—. Sólo en nuestros años se ha rescatado y justipreciado este tesoro de valor universal: la obra de Traherne, por ejemplo, seguía manuscrita al llegar el siglo XX. Es evidente que hay un paralelo, en valor y en destino histórico, entre estos poetas y el grupo de coetáneos españoles que forman

Villamediana, el conde de Salinas, Bocángel Unzueta, Medina Medinilla, etc., y hasta cierto punto el mismo Quevedo, de obra en verso tan escasamente leída: a unos y a otros les tocó ser enterrados por el cambio de tendencia literaria y espiritual en Europa. Para el «siglo de las luces», eran unos medievalistas extravagantes: para nosotros, resultan sorprendentemente contemporáneos.

El mote de «metafísicos», dado por Dryden a estos poetas, fue definitivamente consagrado por el doctor Johnson, que les reprochaba unir ideas difícilmente emparejables —sin reparar en que él también hacía lo mismo en algunos de sus versos—: hoy día, como tantos otros epítetos —«gótico», «barroco»—, este calificativo histórico ha perdido su inicial intención peyorativa. Son, en efecto, metafísicos y religiosos en el sentido propiamente poético de esas palabras: es decir, tomando ideas y creencias no como hechos abstractos o doctrinas defendidas, sino como «experiencia» personal y vivida, que da materia a la palabra lírica. Es cierto que quizá la poesía de Donne recalca agresivamente la novedad de su acento, en polémica con su tiempo: el poeta desdeña olímpicamente el tono lírico todavía renacentista, y se vuelve al viejo Chaucer o se entrega a lecturas filosóficas, teológicas y políticas bien alejadas de esos *giddie fantastique* («atolondrados fantasiosos») que son los poetas coetáneos, para lanzarse a una expresión directa, valiente, mezcla de realismo y de hondura conceptual. El verso de Donne desprecia la fluidez musical de Spenser y Sydney, y emplea un coloquialismo vivo, dramático, usando encabalgamientos y rupturas rítmicas que aproximan su estilo al de una conversación apasionada. Esto se nota especialmente en los arranques *ex abrupto,* irónicos y emocionados, a un tiempo, de casi todos sus poemas:

For God's sake, hold your tongue, and let me love;
or chide my palsy, or my gout,
my five grey hairs, or ruin'd fortune flout;

with wealth your State, your mind with arts improve,
take you a course, get you a place,
observe His Honour, or His Grace,
or the King's real, or his stamped face
contemplate; what you will, aprove,
so you will let me love…

[«Por Dios, callaos la lengua y dejadme amar; — burlaos de mi reuma y mi gota — o de mis cinco pelos blancos, o escarneced mi fortuna arruinada; — mejorad con riquezas vuestra situación, vuestra mente con artes, — seguid una carrera, buscaos un puesto, respetad a Su Excelencia o Su Alteza, — o el rostro, verdadero o acuñado, del Rey — contemplad: aprobad lo que queráis, — con tal que me dejéis amar…»]

O en La *salida del sol (The sun rising):*

Busy old fool, unruly Sun,
why lost thou thus,
through Windows, and through curtains call on us?
Must to thy motions lovers' seasons run?
Saucy, pedantic wretch, go chide
late school-boys, and sour prentices,
go tell Court-huntsmen that the King will ride,
call country ants to harvest offices;
love, all alike, no season knows, nor clime,
nor hours, days, months, which are the rags of time…

[«Viejo loco atareado, caprichoso sol — ¿por qué así — a través de ventanas y cortinas nos visitas? — ¿Deben seguir tus movimientos las estaciones de los amantes? — Desvergonzado, pedante miserable, ve a regañar — a escolares retrasados y artesanos de mal humor, — ve a decir a los cortesanos cazadores que el Rey va a cabalgar, — llama a las hormigas campesinas a deberes de cosecha; — el amor, todo idéntico, no conoce estación ni

clima, — ni las horas, días, meses, que son los jirones del tiempo…»]

Sólo en Shakespeare podíamos tener precedente para esta nueva voz, potente y cotidiana. Pero Donne, como poeta lírico, se vierte en confesión de sus sentimientos y experiencias: desde sus agitados amores, y su inquietud entre la vida de poeta cortesano, cantor de grandes damas, pero secretamente casado y pobre padre de familia numerosa, hasta su gloriosa madurez como deán de la catedral londinense de San Pablo, predicador célebre y exaltado penitente por sus pecados juveniles. La poesía de Donne está traspasada de nerviosidad, de excitación y de inteligencia, ingeniosa y malhumorada a la vez: se sumerge en la grave meditación de las ultimidades del hombre, y siente directamente, como tocándola, la muerte, y, detrás de ella, Dios, pero en medio de su angustia, no rehuye la tentación de la ocurrencia peregrina, de la cita pedantesca y sorprendente, del juego de ingenio:

pregnant again with th'old twins Hope and Feare…

[«preñado otra vez de los antiguos mellizos Esperanza y Miedo…»] Si hubiéramos de elegir nuestros poemas predilectos para una primera lectura, tomaríamos *Los buenos días (The good-morrow), Nocturno para la fiesta de Santa Lucía, por ser el día más corto del año (A Nocturnal upon S. Ludes day, being the shortest day ofthe year), Himno a Dios, mi Dios, en mi enfermedad (Hymr to God my God in my sickness), La salida del sol (The sun rising), La canonización (The canonization), El funeral (The funeral), La reliquia (The relique), El sueño (The dream)* y *El éxtasis (The extasíe)*. Quizá los más valiosos de éstos, en un sentido puramente poético, sean los de tema amoroso, y sobre todo los que combinan lo amoroso con lo fúnebre:

Whoever comes to shroud me, do not harm
nor question much
that subtle wreath of hair, which crowns my arm…

(The funeral)

[«Quienquiera venga a amortajarme, no estropee — ni interrogue mucho — esa sutil guirnalda de pelo que corona mi brazo…»] Pero para ver lo peculiar de Donne y para familiarizarnos incluso con sus posibles dificultades, quizá es mejor tomar el *Himno a Dios*… y el *Nocturno*… En el primero, después de un hermoso arranque alucinado ante la inminencia de la muerte

Since I am Corning to that holy room,
where, with thy choir of saints for evermore,
I shall be made thy music: as I come
I tune the instrument here at the door
and what I must do then, think here before…

[«Como voy llegando a la sagrada estancia, donde, con tu coro de santos para siempre, — me haré música tuya; al llegar, — templo el instrumento aquí en la puerta — y pienso antes qué debo hacer entonces.»] Donne utiliza un amplio repertorio de ilustraciones librescas y geográficas, siguiendo la costumbre elisabetiana, pero sublimándola, para obtener metáforas sobre su cuerpo enfermo, que sutilmente van encadenándose con otras metáforas sobre Jesucristo crucificado, para terminar en tono de ferviente oración. Es característico de Donne, y exige del lector una atención que rebasa lo habitual en aquel tiempo, el procedimiento de ahondar y complicar cada imagen, buscándole tres o cuatro sentidos metafóricos derivados, para después pasar a enlazarla con otra nueva imagen, cuyo significado conceptual se deduce también del significado de la imagen anterior. El caso extremo —y de gran belleza por cierto— de este conceptismo a la inglesa lo tenemos en el mencionado *Nocturno,* donde, además, interviene una gran dificultad nueva: la sorpresa, el introducirse sin previo aviso nuevos datos concretos que establecen planos de sentido imprevisto. El poeta empieza diciendo hiperbólicamente que él está mucho más aniquilado que la luz del día, llegada a su

punto mínimo en esta «medianoche del año». La desolación de las cosas no es nada a su lado:

... yet all these seem to laugh
compared with me, who am their epitaph.

[«Pero todo esto parece reír — comparado conmigo, que soy su epitafio.»] El lenguaje despliega un poder casi místico de autoaniquilación para que el poeta exprese su hundimiento:

... for I am every dead thing...
... a quintessence even from nothingness...
... and I'am re-begot
of absence, darkness, death; things which are not.

[«Pues soy todas las cosas muertas... una quintaesencia de la misma nada... y soy reengendrado — de la ausencia, tiniebla y muerte: cosas que no son.»]

Y de pronto, encontramos que el poeta está hablando de «nosotros» y de la muerte «de ella»: sin avisarnos del hecho concreto de la muerte de su amada. Donne está relacionando todo lo dicho antes con esta nueva significación, la ausencia por la cual él está

of the first nothing, the elixir grown

[«de la primera nada, convertido en el extracto»]. Y finalmente, el poeta vuelve del revés el concepto, como suele ocurrir en todo el Barroco, para ver a su amada más allá, en el «largo festival» de su noche, como una mañana mejor, hacia la que va el poeta, exhortando mientras tanto a los demás enamorados a tener esperanza en el regreso vivificador del *lesser sun,* «el sol menor» —pues el «sol mayor» de todo amante es la persona amada: sutil juego que hubiera envidiado Góngora.

Se comprende que, en los siglos en que la poesía no se ha tomado más que como pulimento de las ideas consabidas, la obra de Donne pareciera extravagante y jeroglífica: pero hoy, curados

de todo espanto técnico, no tenemos dificultad en admirarla como una de las cimas de la poesía europea. Fue lástima que su largo eclipse no permitiera, por ejemplo, a Unamuno conocer a Donne, entre su favorito Shakespeare, por un lado, y sus favoritos Gray y Byron, por otro. La poesía de Donne es quizá limitada, pero no es simplemente cerebral, porque el pensamiento en él es vida y no concepto lógico, fuera del río existencial. Y aun su misma tensión intelectual, explotando los enlaces y los contrastes de ideas, resulta forma expresiva de un patético sentir, angustiado con la muerte, el amor y la religión. La voz de Donne nos llega, concentrada en su radicalidad conscientemente monótona, con la inmediatez absoluta de un contemporáneo nuestro, y con la energía que enseñaron entonces los poetas dramáticos a los poetas líricos:

I wonder, by my troth, what thou, and I
did, till we lov'd? were not wean'd till then?

[«Me pregunto, a fe mía, ¿qué hicimos tú y yo — hasta amarnos? ¿No nos destetaron hasta entonces?»]

Para convencemos de que en el actual rescate de Donne hay algo más que una interesada exaltación por parte de los poetas de hoy, que ven en él un autorizado precedente, podemos remitimos a la prosa de los sermones, por los que Donne es probablemente el mejor prosista inglés de su época: allí no hay lugar a sentir tanta coincidencia con lo moderno, y sin embargo hemos de rendirnos a la evidencia de estar ante un logro expresivo perdurable, muy de acuerdo, por otra parte, con la coetánea prosa barroca española. Ocasionalmente, podemos sentir un exceso de truculencia fúnebre o cierto cansancio por el apretamiento de los conceptos, pero siempre sabe Donne lograr una contundente eficacia emotiva, después de haber preparado cuidadosamente al oyente —pues es prosa hablada, y de ahí nacen sus buenas cualidades— con razones e imaginaciones, como cuando increpa al ateo: *I respite thee but a few houres, but six houres, but till midnight*.

Whake then; and then darke, and alone, Heare God ask thee then, remember that I asked thee now, Is there a God? and if thou darest, say, No. [«Te concedo sólo unas pocas horas, sólo seis horas, sólo hasta medianoche. Despierta entonces, y entonces oscuro, y solo, escucha a Dios preguntarte entonces, acuérdate que te pregunté ahora, ¿Hay Dios? y si te atreves, di: No.»] La repetición de una partícula, *then,* «entonces», sirve para subrayar el jadeo angustioso de la frase, rota e insistente, machacando el espíritu que escucha.

Al lado de Donne vemos aparecer otros poetas, aún desigualmente valorados, que tienen tanta profundidad como él en pensamiento y sentir religioso, pero que saben expresarse de un modo terso y nítido, bien alejado de todo «barroquismo». (Algo de esto, para insistir en el paralelo antes apuntado, pasa en ciertos poetas semidesconocidos del Barroco español, que clarifican la complicación culterana y conceptista para volver a una transparencia clásica, casi petrarquesca —**véase pág. 763**—.) Estos poetas ingleses tienen para nosotros un sabor de actualidad mayor que el del mismo Donne, aunque menos llamativo: quizá a fuerza de perennidad, no por coincidencia de gustos técnicos. Mal haríamos, pues, en considerarles como simples epígonos de la escuela de Donne, puesto que, diferenciándose de él en su mayor sencillez, rivalizan a veces con él en la imperecedera cualidad de sus resultados.

Sobre todo, esto lo advertimos con George Herbert (1593-1633), cuya profunda religiosidad y ejemplar dedicación sacerdotal han contribuido a que se aplicara el epíteto de «devocionales» a estos poetas, como medio de distinguirles de Donne. Pero este adjetivo tiene doble filo, sobre todo dentro de la tradición literaria inglesa y de su sistema de valores establecidos, siempre poco adecuado para la estimación de los productos poéticos que se encaucen en alguna ortodoxia doctrinal —anglicana, romana o lo que sea—. Como la etiqueta «metafísicos», la etiqueta «de-

vocionales» tenía cierto sabor inicialmente peyorativo, hoy sólo exótico y de excentricidad respecto a la corriente central de la tradición inglesa. Pues Herbert, y ello es un dato muy orientador para la lectura de sus versos, estuvo en íntima relación con Farrar y su comunidad religiosa de Little Gidding —conmemorada poéticamente por T. S. Eliot en uno de sus *Four Quartets,* de ese mismo nombre—, que representó dentro del anglicanismo una orientación, no tanto hacia el catolicismo, cuanto a esa forma de *High Church* liturgista y sacramental, que hoy, tras el «movimiento de Oxford», se conoce bajo el nombre de «anglo-católica». La poesía de George Herbert tiene una claridad emocionada, directa, no enturbiada ni aun por la ocasional dificultad de ciertas imágenes o ideas, también engarzadas en la simple línea de desarrollo unitario de cada poema. Su voz es coloquial, íntima: no predicatoria; su estilo, como dijo Coleridge, *neutral,* neutro, incoloro como el agua.

Puede verse en él algún precedente de Gerard Manley Hopkins: también podríamos hallar cierto paralelismo entre la voz de Lope de Vega al escribir: «¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?...» y la voz de Herbert al empezar

I struck the board, and cry'd, No more.
I will abroad.
What? shall I ever sigh and pine?...

[«Golpeé la mesa, y grité: No más. — Me marcharé. — ¿Qué? ¿he de suspirar y consumirme siempre?»], para terminar, treinta versos más allá, este poema titulado, casi intraducibiemente, *The Collar,* quizá en sentido de «collar de perro»:

But as I rav'd and grew more fierce and wild
at every word,
methought I heard one calling, «Child!»
and I replied, «My Lord».

[«Pero cuando deliraba y me ponía más fiero y loco — con cada palabra, — me pareció oír una llamada: "¡Niño!" — y contesté: "Señor".»] Quizá este milagro de transparencia no se repite con tal luminosidad en el resto de la obra de George Herbert, pero hay otros momentos en que también produce admirables resultados este modo dramático, de preguntas y respuestas con sorpresa, graduadas en corta sucesión de estrofas, como en *La réplica (The quip),* donde acaba, después de haber presentado a los valores del mundo llamándole, y sin que él sepa contestar,

Yet when the hour of Thy design
to answer these fine things shall come,
speak not at large, say I am thine;
and then they have their answer home.

[«Pero cuando la hora de tu designio — de replicar a esas bellas cosas — llegue, no hables mucho, di que soy tuvo — y entonces habrán recibido sus respuestas.»] La esencial originalidad de George Herbert, y lo que hace que le sintamos como poeta actual, es que sabe adoptar un lenguaje menudo y familiar para las grandes cuestiones del hombre, y resolver imaginativamente los clamores del alma con Dios en visiones concretas, tangibles, humildes, como al terminar el poema *Amor (Love),* con esta evangélica simplificación

... Love took my hand, and smiling did reply,
Who made the eyes but I?
Truth Lord, but I have marr'd them: let my shame
go where it doth deserve.
And know yon not, says Love, who hore the blame?
My dear, then I will serve.
Yon must sit down, says Love, and taste my meat:
so I did sit and eat.

[«El amor tomó mi mano, y sonriente replicó — ¿Quién hizo los ojos, sino yo? — Verdad, Señor, pero los he echado a perder: que mi vergüenza — vaya donde es debido. — ¿Y no sabes, dijo el Amor, quién tuvo la culpa? — Entonces, querido mío, serviré yo. — Debes sentarte, dijo el Amor, y probar mi comida: — y me senté y comí.»] Hay una sorpresa humanísima y consoladora en esta reducción de las angustias cósmicas del alma desgarrada de Dios, a una minúscula solución viva, a un gesto, a una cosa. Y no sólo es en la marcha general de los poemas, sino en expresiones sueltas, donde aparece el mismo descenso de encarnación en lo pequeño:

Shall I weep blood? Why, thou hast wept such store
that all thy body was one door…

[«¿He de llorar sangre? Ah, tú lloraste tal cantidad — que todo tu cuerpo era una sola puerta…»] El poeta es consciente de la peculiaridad de su camino creativo, y en algún momento hace más difícil su verso precisamente para exponer polémicamente su «arte poética», con curiosas e insólitas vetas de sátira, y con un rigor intelectual de conceptos que supera en modernidad y «vanguardismo» a mucha poesía actual. Como dando la clave, este manifiesto estético —que conviene citar por entero porque sustituye ventajosamente cualquier interpretación, por prolija que fuera—, se titula *Jordán,* y expone así su doctrina de «funcionalismo expresivo», con sentido religioso:

Who says that fictions only and false hair
become a verse? Is there in truth no beauty?
Is all good structure in a winding stair?
May no lines pass, except they do their duty
not to a true, but painted chair?
Is it no verse, except enchanted groves
and sudden arbours shadow course-spun lines?
Must purling streams refresh a lover's loves?

Must all be veil'd, while he that reads, divines,
catching the sense at two removes?
Shepherds are honest people; let them sing:
riddle who list, for me, and pulí for Prime:
I envy no man's nightingale or spring:
nor let them punish me with loss of thyme,
who plainly say, «My God, My King».

[«¿Quién dice que sólo ficciones y pelo falso — convienen a un verso? ¿No hay belleza en la verdad? — ¿Está toda buena estructura en una escalera de caracol? — ¿No han de trazarse líneas, si no hacen su servicio — a una silla pintada, no auténtica? — ¿No es poesía, mientras sotos encantados — y súbitas arboledas no sombreen versos tejidos de arroyos? — ¿Deben refrescar torrentes arremolinados los amores de un amante? — ¿Todo ha de estar velado, para que el que lee, adivine, — atrapando el sentido dos veces alejado? — Los pastores son gente honrada; dejad que canten; — por mí, haga enigmas el que quiera, y tire para acá del rosicler: — no envidio a nadie su ruiseñor o su primavera; — ni dejo que me castiguen por defecto de rima, — a mí, que digo claramente: "Dios mío, mí Rey".»] Estas palabras nos sirven de programa para una nueva poesía, que, sin embargo, se malogra en seguida, siendo desdeñada u olvidada durante mucho tiempo: sólo desde los Románticos se empieza a preparar la gradual «recuperación» de estos poetas. George Herbert no se destaca entre ellos solamente por su honda y serena pasión religiosa, ni por su sentido de «clímax» dramático en sus poemitas, cuidadosamente desarrollados y medidos en su despliegue sorprendente, ni por una lucidez intelectual casi filosófica: hay, además, en él otro elemento decisivo poéticamente, y es una fina melancolía elegiaca, que establece con el lector el contacto emotivo donde actúan sus conceptos y representaciones. Su soledad, entre Dios y los hombres, tiene en el fondo una nota de dolor vela-

do: *I scarce believed, — till griefdid tell me roundly, that I lived.* [«Apenas creía, hasta que el dolor me lo dijo en redondo, que vivía.»]

Salvo en la última escena del *Fausto* de Marlowe, no habíamos hallado hasta George Herbert en la poesía inglesa el tema de la «sordera de Dios», del silencio divino ante el clamor del que le busca, como en la «noche oscura» de San Juan de la Cruz. Pero Herbert es sobre todo humano, y siente también su aislamiento, su distancia, así del cielo como de la tierra de los hombres, en el vacío de la vida:

... I read, and sigh, and wish I were a tree;
for sure then I should grow
to fruit or shade: at least some bird would trust
her household to me, and I should be just.

[«Leo, suspiro, y querría ser un árbol; — pues seguramente entonces daría — fruta o sombra: al menos algún pájaro me confiaría — su hogar, y sería yo justo.»]

El excepcional valor de George Herbert puede nublar la legítima porción de gloria que corresponde a la poesía de su hermano Edward, lord Herbert of Cherbury (1583-1648). Si buscamos entre su obra lo que responde más a la figura del diplomático y cortesano, lord Herbert de Cherbury se parece a los poetas contemporáneos «no-metafísicos», es decir, a los *cavaliers,* Herrik, etc., de los que hablaremos poco más adelante. Pero seleccionando con atención podemos encontrar versos que se elevan a la misma altura que los de su hermano George, si bien aplicándose a tenias más amorosos y filosóficos, o sea, sin tanta absorción religiosa: un poco más petrarquista y menos ascético, por decirlo así. Su *Oda,* por ejemplo, es una de las joyas de este momento de floración lírica, donde se sumerge con su amada en el éxtasis espiritual de pensar en el porvenir definitivo, cuando se harán los dos uno solo en la eternidad; sublime intuición cuyo vértigo hizo que los ojos de la amada

were like two stars, that having fall'n down,
look up again to find their place:

[«Fueran como dos estrellas, que habiendo caído, — miran otra vez arriba, para encontrar su sitio.»]

Después de George Herbert, como discípulo que casi le iguala con su propia peculiaridad, vemos al médico Henry Vaughan (1622-1695). Quizá los poemas de Vaughan se extienden a veces sin tanto sentido dramático en su desarrollo, y quizá sus imágenes no son tan ricas ni profundas, pero en cambio trae temas y sentimientos que siguen vivos en nosotros. No ya en Inglaterra, sino en toda Europa, Vaughan es el primer poeta que canta la infancia en su valor religioso, como el fondo original donde se estaba cerca de Dios, y que es así añorado como un paraíso perdido. Con la misma fuerza y-simplicidad que Wordsworth, Rilke o Antonio Machado, habla Vaughan de su *angel infancy:*

… a white, celestial thought;
when yet I had not walked above
a mile or two from my first love,
and looking back, at that short space
could see a glimpse of his bright face…

(The Retreat)

[«… un blanco pensamiento celestial; — cuando todavía no había caminado — más lejos de una milla o dos de mi primer amor, y, mirando atrás, a tan corta distancia — podía ver un destello de su rostro resplandeciente…»] Y aparece en Vaughan, con su descubrimiento de esas regiones de la experiencia y el sueño del hombre que ya no volverán a desaparecer de la conciencia poética, el presentimiento de un más allá inefable, donde están las almas desaparecidas de los que amábamos, y de donde intenta llegar a nuestro espíritu alguna inefable llamada de luz. Dos siglos antes de Bécquer, Vaughan dice:

… And yet, as angels in some brighter dreams

call to the soul when man doth sleep,
so some strange thoughts transcend our wonted themes,
and into glory peep…

[«… Y sin embargo, como los ángeles en algunos sueños más claros — llaman al alma mientras duerme el hombre, — así extraños pensamientos trascienden nuestros temas de costumbre, — y se asoman a la gloria…»] Pero aún sube Vaughan, valientemente, y sin ninguna embriaguez mística llega a la gran visión definitiva, recordada tranquilamente en sombrío contraste con la pequeñez y la miseria del vivir terrenal. Así arranca su poema *El mundo (The world):*

I saw Eternity the other night
like a great Ring of pure and endless light,
all calm, as it was bright,
and round beneath it, Time in hours, days, years
driv'n by the spheres
like a vast shadow mov'd…

[«He visto la Eternidad la otra noche — como un gran Anillo de luz pura e infinita, — tan tranquila como clara, — y alrededor, abajo, el Tiempo en horas, días, años, — arrastrado por las esferas, — como una vasta sombra movida…»] La poesía de Vaughan extrema la sencillez de los medios y la diafanidad del lenguaje como para acentuar la decisiva maravilla de los temas del alma que descubre. Nuestra sensación, de sorpresa y cercanía, ante estos poetas, adquiere en Vaughan caracteres de milagro, si es que no la sospecha de que se tratara de una invención de un gran poeta de hoy.

Junto a Vaughan, por afinidad, deberíamos considerar a Traheme, pero el imperativo de las fechas nos lleva a dar unos pasos atrás, cronológicamente, para referirnos a otro poeta, uno de los más celebrados de este grupo, pero quizá el más separado, en diversos sentidos: Richard Crashaw (1612-1649). Convertido al

catolicismo, fue a Italia, donde murió. Esto explicaría ciertas afinidades de la poesía de Crashaw con el barroco de Marino, pero no conviene acentuar la relación demasiado, entre otras razones, porque su llegada a Italia ocurrió sólo un año antes de su muerte. Dentro de este grupo, es seguramente el más superficial, a pesar de haber sido el más celebrado, después de Donne: hay, sin duda, un valor meridional en la elocuencia, el movimiento sonoro y la visualidad de sus versos, pero no logi a la hondura ni la tensión estilística de un Herbert o un Vaughan. El énfasis del, por otra parte, demasiado largo *Himno en el nombre y a honor de la admirable Santa Teresa,*

Love, thou art Absolute sole lord
of Life and Death. To prove the word…

[«Amor, tú eres absoluto señor único — de la vida y la muerte. Para probar la palabra…»], contrasta con la economía de medios de los demás «devocionales». Si fuera éste el lugar, podríamos señalar, desde Crashaw en adelante, el problema estético-literario del catolicismo inglés, como su escasa capacidad para lograr estilos propiamente británicos, cayendo a menudo en exotismos o en modos desgajados de toda su circunstancia real — Hopkins. Pero quede como simple indicación.

Hay también en esa coyuntura cronológica un poeta que, aunque en segundo plano, puede adscribirse al ambiente de que tratamos: es el obispo Henry King —obispo anglicano, por supuesto— (1592-1669), autor, sobre todo, de una memorable *Excluía* a la muerte de su esposa, quizá un tanto difusa y oratoria a fuerza de larga, pero con expresiones de vigor plenamente «metafísico».

Y con Traherne y Marvell se cierra esta gran cadena de poetas: Traherne debe considerarse antes —a pesar de las fechas de nacimiento: 1636-1674, para él y 1620-1678, para Marvell—, pues está más unido a los ya considerados. Thomas Traherne es,

entre estos poetas, el de valoración más reciente y todavía incompleta, y no obstante, sigue de cerca el rango de Herbert y Vaughan. No tiene la sencillez directa y rápida de Herbert, ni el absoluto acierto en los hallazgos de Vaughan, pero, aunque agitado y a veces un poco débil y obvio, nos ofrece algunas sorpresas de gran valor imaginativo, sobre todo en el planteamiento de ciertos poemas. Así vemos el arranque del titulado *Sobre noticias (On news),* con un fascinante efecto que luego se resuelve en sentido religioso:

News from a foreign Country came,
as if my treasure and my wealth lay there:
so much it did my Heart inflame!
Twas wont to call my Soul into mine ear.
Which thither went to meet
the approachig sweet:
and on the threshold stood
to entertain the unknown good…

[«Noticias venían de un país extraño, — como si mi tesoro y mi riqueza allí estuvieran: — ¡tanto inflamaban mi corazón! — Solían llamar a mi alma hacia mi oído — que allá iba a encontrar —al dulzor que se acercaba: — y en el umbral se erguía — a hablar con el bien desconocido…»] Pero ya aquí mismo, en este maravilloso principio, hay una leve reiteración y dispersión de palabras que crece luego, sin cesar ni aun en los momentos mejores, un poco empañados de elocuencia:

… What sacred instinct did inspire
my soul in childhood with a hope so strong?
What secret force moved my desire,
to expect my joys beyond the seas, so young?

[«¿Qué sagrado instinto inspiraba — mi alma en la infancia con una esperanza tan fuerte? — ¿Qué secreta fuerza movía mi

deseo — a esperar mis alegrías más allá de los mares, tan niño?»] Con todo, ya estos mismos ejemplos muestran el limitado alcance de todo posible reparo: Traherne, el que mejor parece profetizar a los Románticos, lo hace también en su sentido de lenguaje, desbordado y sin tratamiento especial de la terminología, a diferencia de lo propiamente «metafísico». Pero nada puede menguar nuestra admiración ante un poema como *Imágenes en el agua (Shadows in the Water),* donde el niño, asomado a la fuente, cree contemplar otro mundo reflejado, con otros hombres y otros cielos, y comprende que eso es símbolo de la esfera de goces desconocidos:

to which I shall, when that thin skin
is broken, be admitted in

[«donde, cuando esta fina piel — se rompa, me dejarán entrar.»]

El círculo de los poetas «metafísicos» y «devocionales» se completa con Andrew Marvell (1620-1678), que, sin embargo, queda en más de un respecto próximo a la otra tendencia poética vigente, la de los *cavaliers*. Interesa considerar un núcleo muy reducido de poemas de Marvell, y dentro de ellos, sólo hay huella «metafísica» en *Definición del amor* y en su obra maestra *A su esquiva dama;* otro, *Bermudas,* interesa vivamente no tanto por su intrínseco valor poético, cuanto como original aparición del tema de la evasión exótica a paraísos terrenos, que será tema importante sobre todo en el siglo XIX. La *Definición del amor (Definition ofLove)* es un juego delicadamente ajustado de conceptos paradójicos, pero falta en él el movimiento dramático que vivificaba los mejores logros de «metafísicos» y «devocionales». Tal vez esta separación íntima tiene raíces de actitud religiosa —Marvell fue un «puritano liberal», es decir, un moderado adversario de la Corona—, sabiendo, en su *Oda horaciana al retomo de Cromwell desde Irlanda (An Horadan Ode upon Cromwell's Return from Ireland),* re-

conocer toda su dignidad al desgraciado rey Carlos I, que se sometió a su decapitación sin un gesto estridente,

but bow'd his comely head
down as upon a bed.

[«sino que inclinó su hermosa cabeza como sobre una cama.»] El resultado es que Marvell traspone el arsenal del estilo «metafísico» para un sentido amoroso estrictamente humano en *A su esquiva dama (To his coy mistress):* el viejo tema de la invitación a gozar del amor mientras se es joven, se envuelve en una escenografía cósmico-filosófica que Donne y Herbert habían solido tomar en su significación religiosa —sin dejar de unirla a veces a la amorosa humana—: hay, pues, en el fondo, cierta inadecuación, que pretende dar al amor una dimensión de eternidad, pero que corre riesgo de quedar en ejercicio de virtuoso —lenguaje «metafísico» sobre sentimiento *cavalier*—. En cualquier caso, este poema es una de las piezas memorables de toda antología inglesa: el enamorado empieza hábilmente diciendo que, si el tiempo no se acabara, él dedicaría miles de años a esperar y preparar su amor, pasando todo un siglo en la alabanza de cada parte y cada cualidad de su amada.

Pero entonces interviene la sorpresa, el gran recurso de esta escuela:

But at my back I always hear
Time's winged Chariot hurrying near;
and yonder all before us lie
deserts of vast eternity…

[«Pero a mi espalda escucho siempre — el alado carro del tiempo que se acerca, — y ante nosotros se extienden — desiertos de vasta eternidad…»] Entonces vemos la habitual escenografía fúnebre de los «metafísicos», pero ahora para conminar al amor: las tumbas, donde nadie se ama, y como macabra amenaza:

worms shall try
that long preserv'd virginity

[«los gusanos probarán — esa doncellez largamente guardada.»] La exhortación final al placer adquiere un acento duro y trágico, casi desesperado, en contraste con el hedonismo que solía animar este clásico tema:

and now, like am'rous birds of prey,
rather at once our time devour,
than languish in his slow chapt power.
Let us roll all our strength, and all
our sweetness, up into one ball:
and tear our pleasures with rough strife,
through the iron gates of life…

[«Y ahora, como aves rapaces enamoradas, — devoremos en seguida nuestro tiempo, mejor — que languidecer en su lento poder. — Echemos a rodar toda nuestra fuerza, y toda — nuestra dulzura, en una sola bola: — y arranquemos nuestros placeres con áspera lucha — a través de las férreas verjas de la vida.»]

Con Marvell cesa la continuidad de este grupo poético, uno de los más altos que ofrece la historia mundial de la poesía.

Pero mientras tanto, y con mejor éxito contemporáneo y en la posteridad inmediata, florecía en Inglaterra otra escuela poética, que reconocía como sus maestros simultáneamente a John Donne y a Ben Jonson, lo que quiere decir que contrarrestaba al primero con el segundo, verdadero maestro de estos poetas que llegaron a ser llamados «hijos de Ben», y a rezarle burlescamente, por boca de Herrick, como «San Ben». Son poetas aristocráticos y cortesanos, insistiendo en su posición política antipuritana con rasgos escandalizadores, en ocasiones de cierta indecencia.

En realidad, lo que puedan tomar de Donne queda como elemento decorativo, privado de su profundidad, «desbarroquiza-

do»: es ésta una poesía fácil y agradable, sin sorpresa ni enigma, sin ideas que obliguen a un esfuerzo del lector.

El más importante de este grupo es Robert Herrick (1590-1674), que, en su soneto-prólogo a sus versos, declara que «canta de arroyuelos, flores, pájaros y glorietas», con afectada aliteración *(of brooks, of blossoms, birds and bowers):* tenemos la sensación de un regreso al Renacimiento, un italianismo tardío. Sus epitafios, sus cantos (sobre todo la «Canción de la muchacha loca») son de perfecta expresión y placentera lectura, pero cuando se piensa en la exagerada preferencia que tradicionalmente se ha solido dar a este poeta y los demás de su escuela sobre sus contemporáneos «metafísicos» y «devocionales», se siente que no es ahora indispensable extenderse mucho más.

Casi tanta importancia como Herrick, dentro de este círculo de poetas cortesanos, con su jerga entre refinada y sofisticadamente coloquial, tiene Thomas Carew (1535-1639): a veces logra aciertos ejemplares de expresión, algo emparentados con el lenguaje «metafísico», como cuando hace el epitafio a una dama, viendo el espíritu a través del cuerpo:

whose purely-tempered clay was made
so fine, that it the guest betrayed.

[«cuya arcilla puramente templada estaba hecha — tan fina, que revelaba su huésped.»] Menos importante es sir John Suckling (1609-1642), interesante sobre todo por marcar dentro del grupo un crecimiento en la franqueza de tono, a veces al borde del descaro. En cambio, gran fama ha tenido siempre Richard Lovelace (1618-1658), sumamente desigual, pues va desde el logro de *El saltamontes (The grasshopper),* donde este insecto sirve de símbolo de la compenetración espiritual humana frente al rigor invernal, o también el acierto de *A Lucasta, yendo a la guerra (To Lucasta, going to wars),* sobre todo, en la hábil contraposición del arranque (al huir «del convento de tu casto pecho», *from the nun-*

nery of the chaste breasf), hasta los motivos convencionales de *A Altea, desde la prisión (To Althea, from prison).*

Fuera de ambos grupos, hay un poeta cuyo nombre puede servirnos como introducción al momento neoclásico, y es Abraham Cowley, de quien ya hablaremos como ensayista: su poesía es una curiosa síntesis de ecos «metafísicos», temas cortesanos y actitudes racionalistas, académicas y prerrománticas, como un puente entre pasado y porvenir.

LITERATURA BARROCA GERMÁNICA

Al terminar el siglo XVI, los espíritus alemanes se encuentran en una multiforme agitación que tendrá poco después eco aunque pálido e incompleto en su literatura barroca, en la cual, simultáneamente, alcanzarán todo su relativo grado de posible madurez las formas renacentistas filtradas desde el Sur. En lo religioso, la Reforma ha entrado en su fase organizada y jurídica, evidente sobre todo en el calvinismo, tocando los límites de su mayor expansión, pues frente a ella comienza a consolidarse una respuesta católica, centrada sobre todo en la figura del jesuita San Pedro Canisio. El escritor alemán más característico del final del siglo XVI es Johann Fischart (1546-1590), autor de acres sátiras antieclesiásticas, como una parodia de biografía de Santo Domingo (1571), y el *Sombrerito de los jesuitas (Jesuiterhütlein,* 1580). Fischart traduce, o mejor dicho, reelabora el *Gargantúa* de Rabelais, con este intraducibie y gargantuesco título: *Affentheurlich Naupengeheurliche Gesschichtklitterung*. También sabe ser poeta «de ocasión», con un tono de épica en miniatura, como en *Feliz navegación desde Zurich (Glückhaft Schiff von Zürich).* En el ambiente de la época están de moda entonces las novelas de caballerías, traducidas del español en algunos casos; en el teatro, se asiste a la creación de un género de intención católica, a menudo en latín, el *Jesuitendrama,* pero que se eclipsa prontamente ante la influencia secularizadora de los «comediantes ingleses», que al empezar el nuevo siglo andan por Alemania representando un Shakespeare

no por impurificado menos eficaz. No hay prácticamente poesía lírica en este momento prebarroco, pero todavía se registra un rebrote de literatura religiosa propiamente dicha, con el zapatero Jakob Böhme (1575-1624), autor de la famosa Aurora *(Morgenrote im Aufgang,* 1612), manifestación de una mística personal que disgustó al luteranismo ya establecido. Alguna semejanza con esta actitud tiene, en lo científico, la «pansofía» del astrónomo Johann Kepler, que trabaja esforzadamente por lograr una prosa científica en idioma vulgar.

Pero el tiempo del Barroco alemán no llega plenamente hasta alrededor de 1620. Entonces florece sobre todo en dos formas, la poesía lírica y la narrativa más o menos semejante a la picaresca española —pues en el teatro se registran logros de mérito principalmente histórico, como inauguración de un nuevo género, pero sin conservar hoy día interés vivo—. Aparece un grupo de poetas que quieren —para expresarlo en términos españoles— hacer a la vez de Garcilasos y de Quevedos. Entre ellos, Martin Opitz (1597-1639) lanza el «manifiesto» de la nueva estética, el *Librito de la poesía alemana (Büchlein derteutschen Poeterey),* que cumple tardíamente una función paralela a la *Defence* de Sydney, proclamando también el carácter entusiástico de la poesía, al modo platónico, con la afirmación de que el vate no poetiza cuando quiere, sino *wenn er kann,* «cuando puede», es decir, cuando le soplan las divinas Musas. Por llegar este tono renacentista con un siglo de retraso, se encama en formas extrañas: baste decir que el verso dominante no es el endecasílabo italiano, como en España e Inglaterra, sino el alejandrino francés, el verso del clasicismo ya próximo, y precisamente construido a la francesa, con almidonada rigidez de leyes acentuales. No obstante, hay momentos en que Opitz logra tocar la verdadera poesía, como por ejemplo, en paralelo con Quevedo y Donne, cuando el amor humano le lleva al deseo de la muerte y la contemplación beatífica:

Ich will dies halbe Mich, was wir den Körper nennen,
dies mein geringstes Teil verzehren durch die Glut,
will wie Alkmenen Sohn mit unverwandtem Mut
hier diese meine Last, den schnöden Leib verbrennen,
den Himmel auf zu gehn…

[«Quiero este medio Yo, que llamamos el cuerpo, — esta más escasa parte mía consumir en ardor, — quiero, como el hijo de Alcmena, con ánimo inmutado — quemar aquí esta mi carga, el ingrato cuerpo, — para subir al cielo.»] Hay que reconocer que, para lo que se ve en el Barroco español, el alemán resulta moderadísimo en sus contorsiones formales: hay cierta inclinación a efectos formalistas un tanto banales —aliteraciones, ecos, rimas especiales, acrósticos, etc.—, pero sin que estas dos tendencias se reúnan formando una concepción unitaria del estilo que prevalezca sobre la base de prosaísmo discursivo que lastra esta poesía. Por algo se están fundando ya las primeras Academias para «limpiar y fijar» el lenguaje —en 1617 se constituye la *Fruchtbringende Gesellschaft,* «Sociedad fructífera»—. Es evidente que un Barroco que pone por delante una preocupación academicista no puede ir muy lejos como tal Barroco, a pesar de la íntima tensión de sentimientos y de Ja atmósfera agitada y cargada de presentimientos que se respiran en la época. Por debajo del designio virtuosista, y de alguna exaltación, puramente teórica, de lo sensorial (como en el *Carpe diem,* de Opitz), se advierte una visión integral del mundo de carácter casi filosófico y no ajena al influjo de la restauración católica: llega ahora a tierras germanas el «veranillo de San Martín» de la filosofía escolástica, que explica la presencia posterior de la obra del jesuita granadino Suárez en la filosofía universitaria alemana del siglo XVIII, como subterráneo enlace de la tradición metafísica entre Aristóteles y Kant, por debajo del antifilosófico Renacimiento. Pero esa *Weltanschauung* está teñida de melancolía elegíaca: «vanidad de vanidades» tal es el tono del Barroco europeo, pasado el optimismo renacentista, y llegados

—en el caso alemán sobre todo— los grandes miedos de la Guerra de los Treinta Años, la «Gran Guerra» por antonomasia hasta 1914.

Entre los poetas más importantes de este ambiente, además de Opitz, citaremos en primer lugar a Paul Fleming, de vida garcilasianamente corta (1609-1640), que consagró la mayor parte de su obra al tema amoroso, pero sus mejores aciertos pertenecen a lo que pudiéramos llamar «poesía metafísica», por apelación a la inglesa de ese nombre. Así, suele recordarse su soneto alejandrino *A sí mismo (An sich)* y sus *Pensamientos sobre el tiempo (Gedanken über die Zeit),* un tanto prosaicos al lado de sus equivalencias quevedescas:

Ihr lebet in der Zeit und kennt doch keine Zeit;
so wisst, ihr Menschen, nicht, von und in was ihr seid…

[«Vivís en el tiempo, pero no conocéis el tiempo; — así, oh hombres, no sabéis de qué sois y en qué estáis…»] Otros nombres cercanos son los de Simón Dach (1605-1659), Paul Gerhardt (1607-1676), cuya poesía religiosa *Ordena tus caminos (Befiehl du deine Wege)* fue luego inmortalizada por Bach como coral de la *Pasión según San Mateo; y,* con mayor importancia, el jesuita Friedrich von Spee (1591-1635), con su *Trutznachtigall,* literalmente algo así como «ruiseñor desafiante», que, como su nombre indica, era un conjunto de poesías religiosas de intención apostólica, en las formas breves y cerradamente rimadas que prevalecen cada vez más, quizá en parte por influjo de las conveniencias musicales. Entre otros nombres de análogo significado poético —Harsdörfer, Logau, que nos hace recordar el famoso soneto a los libros de Quevedo— destaca el llamado *Angelus Silesius* (Johannes Scheffler, 1624-1677), convertido al catolicismo, que en su *Peregrino querúbico (Cherubinische Wandersmann)* presenta algunos de los mejores momentos de la poesía religiosa de su período, a pesar de lo impoético de su forma: se trata de una colección de

pareados alejandrinos —como los epigramas del siglo XVIII—, cada uno de los cuales expresa sentenciosamente una profunda idea anunciada por su título. Véanse, por ejemplo:

Die Rose:
Die Rose, welche hier dein aussres Auges sieht,
die hat in Ewigkeit vor Gott also geblüht.

[«La rosa, que ve aquí tu ojo mortal, — ha florecido también ante Dios en la eternidad.»] O:

Gott ergreift man nicht
Gott ist ein lauter Nichts, Ihn rührt kein Nun noch hier.
Je mehr du nach Ihm greifst, je mehr entwird Er dir.

[«Dios no se comprende»: «Dios es una clara Nada, ningún Ahora le toca todavía aquí. — Cuanto más le sigues para agarrarle, más te deshace.»]

Un lugar aparte ocupan ciertos poetas de marcada extravagancia formal como Quirin Kuhlmann (m. 1689), autor, por ejemplo, del *Dorado abecedario de la vida (Das güldene Lebens-ABC),* acróstico moral, y, sobre todo, el padre Abraham a Sancta Clara, que compone vivaces fantasías religiosas en una lengua mixta de alemán y latín. Con el tiempo, este ambiente de la poesía barroca derivará de lo metafísico a lo galante —por ejemplo, con Hoffmanswaldau—, pero antes hemos de ocupamos de otro poeta a quien hemos dejado para el último lugar por haber cultivado, con influjo decisivo, el género teatral. Es Andreas Gryphius (1616-1664), probablemente el más maduro de estos líricos, que a veces llega a alcanzar estatura internacional en su barroquismo, como cuando escribe, en su soneto *A las estrellas (An die Sterne):*

... Ihr Blumen, die ihr schmückt der grossen Himmels Auen:
Ihr Wächter, die, als Gott die Welt auf-wollte baven,

sein Wort, die Weisheit selbst, mit rechten Namen nennt,
die Gott allein recht misst, die Gott allein recht kennt…

[«… vosotras, flores que adornáis el gran prado del cielo, — vosotras, vigilantes, que, cuando Dios quiso crear el mundo, — su palabra, la sabiduría misma, con nombre justo nombró; — que sólo Dios conoce…»] Pero la literatura alemana agradece especialmente a Gryphius haberle dado la posibilidad de un teatro en el sentido moderno y universal de su tiempo. Gryphius compuso cinco tragedias que, sin dejar de ser barrocas, también tienen rasgos clasicistas, como el empleo del coro en *El jurista magnánimo o la muerte de Papiniano (Den Grossmütige Rechtsgelehrte oder sterbende Papinianus)*. La primera de estas tragedias tenía tema histórico bizantino, *Leo Armenius,* pero también cultivó Gryphius la tragedia sentimental, con argumento italianizante, como en *Cardenio y Celinda (Cardenio und Celinde)*. Además de cultivar este nuevo género, Gryphius escribe tres comedias, en que pretende aproximarse al tono molieresco sin haber abandonado aún el ambiente barroco, con eco de *El sueño de una noche de verano* en el caso de *Absurda Cómica;* más derivado de la comedia grecolatina en *Horribilicribrifax*. No cesan con esto las innovaciones del esforzado Gryphius, pues compone el libro de la primera ópera alemana: *Dajhe*.

En una línea más senequista, escribe tragedias también Daniel Casper von Lohenstein, que no tiene menor importancia en el terreno de la narrativa: él es el creador de la primera novela barroca alemana de propia invención: *La maravillosa historia del gran príncipe cristiano alemán Hércules, etc. (Des Christlichen Teustschen Grossfürsten Herkules… Wundergeschichte)*. Pero del florecimiento novelístico nos ocuparemos en seguida: antes hay que señalar que el teatro es el terreno donde otras literaturas germánicas se elevan a madurez por aquella época: el gran poeta barroco ho-

landés Joost van den Vondel (1587-1679) compone, además del poema épico *Johann de Boetgezant,* treinta y dos tragedias que dan a las letras de su país una sólida base de referencia literaria para ulteriores creaciones. Cerca de un siglo después, ya en atmósfera más clasicista y cómica, el «Molière danés», Ludwig Holberg (1684-1754), escribe varias comedias de gran éxito, una de las cuales con el increíble título de *Don Ranudo de Colibrados,* refleja los influjos españoles penetrados en las letras alemanas del siglo XVII. Son varias las obras de Holberg que siguen vivas para el interés del público actual; así *Jeppe de Bjerget (J. para B.),* que parte de una situación análoga a la de la introducción a *La doma de la furia,* de Shakespeare, sobre el aldeano dormido a quien le hacen creer, cuando despierta, que es un gran señor, entregándose entonces a lamentables excesos, hasta que, dormido de nuevo, le devuelven a su condición anterior. De análogo corte —ilusión y regreso a la realidad— son *Erasmus Montanas* y *El hojalatero político (Den politiske Kandestober).* Con la obra de Holberg se cimienta esta literatura danesa, que luego tendrá glorias que trascenderán la pequeñez de su dominio geográfico.

Tales influjos se encuentran sobre todo en la novela, que, como anunciamos, es el gran género de este ambiente, quizá más que la propia poesía lírica. Entre los diversos autores —uno de los cuales, Moscherosch, reelabora los *Sueños* de Quevedo— destaca Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1625-1676), con su *Aventurero Simplicísimo (Abenteurliche Simplicias Simplicissimus,* 1669), y continuaciones y apéndices, principalmente la *Engañosa.... Courasche (Erzbetrügerin... Courasche),* figura de picara, que tiene una versión totalmente diferente en la moderna *Mutter Courage,* de Bertolt Brecht. *Simplicísimo* sigue vagamente la forma de la novela picaresca, amén de recibir otros influjos españoles como una imitación visible de Guevara, en su trozo final de despedida. Pero hay diferencias esenciales: en vez de la inercia del pícaro, que sirve de engarce a episodios variados, hay aquí

una unidad moral, de ambición incluso filosófica y abstracta, transparentada también en el mismo título: el protagonista recibe el sobrenombre de «Simplicísimo», «el más simple», porque es como el hombre *in puris naturalibus,* la naturaleza humana en su situación original, previa a toda educación y todo contacto con el corrompido mundo (tema éste que va de Guevara a J. J. Rousseau, si bien variando de sentido). Este inocente, apenas llegado al uso de razón, se ve envuelto en las atrocidades de la Guerra de los Treinta Años, ejemplificadas en un capítulo cruel: hay, pues, un trasfondo histórico, una conciencia de inserción en lo universal que una novela picaresca española nunca habría presentado en forma tan explícita e intencionada. Después, entre las aventuras de Simplicísimo, encontramos que durante varios capítulos actúa de loco, de bufón, incluso con el traje propio de tal oficio, como escapatoria ante los peligros de la guerra. Y en vez de terminar en suspenso, como en sus paralelos españoles, el libro termina con el «adiós», casi moraleja, a que aludíamos antes. *Simplicísimo* anuncia el sentido —y las dificultades— de la novela alemana, desde entonces hasta nuestros días y puede ser útil comparada con *Wilhelm Meister,* de Goethe y con numerosas novelas modernas: por lo mismo que pretende desarrollarse en la forma más realista y cruda, denuncia una tendencia a lo abstracto y a lo moralista, y una íntima incapacidad para el reflejo directo de la experiencia sensible previa a las interpretaciones. Como toda la literatura alemana, la novela será simbólica y «formativa», es decir, manifestadora de ideas y en definitiva, pedagógica. Para advertir hasta qué punto se diferencia *Simplicísimo* de *Lazarillo de Tormes* y del *Buscón,* precisamente cuando más se les quiere parecer, puede bastar el primer capítulo, donde el protagonista habla de su nacimiento y ascendencia: la ironía resulta un poco rígida, a fuerza de trascendencia, y, por otra parte, presenta un tono que será abandonado en páginas posteriores: *Es eröffnet sich zu dieser unserer Zeit (von welcher man glaubet, dass es die letzte sei) unter geringen Leu-*

ten eine Sucht… [«Se manifiesta en esta nuestra edad (de la que se cree que es la última) entre las gentes humildes una manía…»] Y los párrafos siguen alargándose en volutas artificiosas hasta quebrar de sutil su posibilidad de humor: *Mein Knän… hatte einen eignen Palast sowohl ais ein anderer, ja so artlich, dergleichen ein jeder König mit eigenen Händen zu bauen nicht vermag… es war mit Laimen gemalt und anstatt des unfurchtabren Schiefers, kalten Bleies und roten Kupfers, mit Stroh bedeckt, darauf das edel Getreid wächst…* [«Mi padre… tenía un palacio propio tan bien como otro cualquiera, es más, tan especial como ningún rey logró construir con sus propias manos…; estaba revocado con barro, y, en vez de estar cubierto con estéril pizarra, con frío plomo o rojo cobre, se cubría con paja, de la que crece el noble cereal…»] El peso del pensamiento y del sentido moral, por lo mismo que quiere completarse en *Weltanschauung,* en concepción del universo, puede resultar excesivo para la creación literaria, cuando no lleva por delante un instinto espontáneo y una libertad en la expresión. Éste seguirá siendo siempre el problema de la literatura alemana.

Culminación del Barroco español

Narrativa española coetánea y posterior a Cervantes y Quevedo

Al margen de la aparición del *Quijote,* la narrativa española no camina hacia perspectivas muy brillantes al entrar el siglo XVII. El propio Quevedo, en su *Vida del Buscón* (**véase pág. 781**), desdeña un tanto las posibilidades propiamente novelísticas a beneficio del juego de humor e ideas, y de la crítica moral. Casi todo lo que se escribe como relato entra en el género picaresco, pero éste pierde la frescura del *Lazarillo* y el *Rinconete,* hasta lanzar su «canto del cisne» hacia la mitad del siglo con el *Estebanillo* (Torres Villarroel, en el XVIII, tomará el género con plena conciencia de anacronismo, como base para su autobiografía). Quizá ocurre que nosotros, animados por la consideración del *Quijote* como anticipación plena y madura del sentido moderno —o por lo menos, decimonónico— de la novela, tenderíamos a suponer que la narrativa de entonces debía haber recogido inmediatamente esta lección creativa. Pero el *Qujote,* en este sentido —y en algunos otros— no fue comprendido por sus contemporáneos: en realidad, sólo en la novelística inglesa del XVIII empezó a ser «técnicamente» aprovechado. Hay así un enorme contraste entre el acierto del *Qujote y* la creciente desorientación de los novelistas de su época, hasta aniquilar prácticamente la vida del género narrativo, desperdiciando la experiencia adquirida en la obra de Cervantes y en la picaresca del XVI.

Pues la del XVII deriva cada vez más hacia la moralización pegadiza o la involucración estilística, más o menos ingeniosa. Ya de 1582 databa (aunque apareció en 1605), como un vaticinio fatídico, *La picara Justina,* de Francisco López de Úbeda, extraña producción, sobrecargada de volutas conceptuosas y de juegos del más variado gusto: a cada paso podemos hallar frases sabrosas y gracias sutiles, pero si leemos más de un capítulo tenemos conciencia de estar ante una auténtica monstruosidad literaria. No es lo grave que, por ejemplo, Justina consuma todo un capítulo divagando sobre el pelo que se ha encontrado en la pluma al empezar a escribir, sino que esa divagación está compuesta de elementos heterogéneos que no llegan a avenirse entre sí. Sin tanta extremosidad, algo de esta disociación se advierte también en la obra de Mateo Alemán (1574-1614) *Guzmán de Alfarache,* cuya primera parte apareció en 1599: antes de la aparición de la segunda, lo mismo que en el caso del *Quijote,* un envidioso, un tal Martí, en 1602, publicó una falsa continuación bajo el seudónimo «Mateo Luján de Sayavedra» (la segunda parte auténtica se publicó en 1605). Por un lado, el protagonista habla en primera persona contando, con espíritu bastante ruin, sus andanzas y desdichas; por otro lado, esta narración se sumerge forzadamente en disquisiciones moralistas que no llegan a tener el menor parentesco natural con lo que se cuenta y el que lo cuenta: en una página —hacemos la prueba al azar— leemos *Es la ociosidad campo franco de perdición, arado con que se siembran malos pensamientos*...; pasamos la hoja y cae ante nuestros ojos, en su lugar: *Allí supe que las inmundicias de tales acaecimientos huelen más y peor que las naturalmente ordinarias*. Es de suponer —visto el éxito del libro en su tiempo— que la mayoría de los lectores saltarían los trozos del primer tipo.

En cambio, la *Vida de Marcos de Obregón* (1618), del poeta Vicente Espinel (1550-1624), se sale de la línea de la narrativa picaresca en otro sentido, por su lirismo y su sensibilidad: por algo se

llaman «descansos» los capítulos: *Saliendo de Málaga me paré entre aquellos naranjos y limones, cuya fragancia de olor con gran suavidad conforta el corazón*. El protagonista de Espinel sabe contarnos vivas estampas de su ambiente —por ejemplo, de la cárcel, donde le meten sin la menor culpa—, pero no nos llega a dar la sensación de «pícaro», por falta de malicia y de trastienda anímica. Pero no se advirtió entonces la posibilidad de una novelística «interior» y personal, que a la vez pudiera tener acción sin ser precisamente «picaresca». De los restantes autores que entran claramente en el género, el más característico es Alonso del Castillo Solórzano (1584-1648?), sobre todo por sus *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), alegre sucesión de travesuras y bromas, pero que empieza por tener un planteamiento muy significativo: no está escrita en primera persona, como autobiografía. Esto revela que Castillo Solórzano, después de haber escrito una obra de «picaresca femenina», *La niña de los embustes* (1632), ha percibido la dificultad de conservar la ficción del «yo» cuando el estilo de que se dispone, continuación de la prosa «clásica» del XVI, no sirve para eso, por no tener diversidad de planos mentales. Y en la continuación del *Trapaza,* tomando a su hija por protagonista, se insiste en la renuncia a la primera persona.

La picaresca, así, se desintegra sin que quede en vigencia un procedimiento determinado y «moderno», que permita fecundos desarrollos ulteriores de la narrativa: alguno intenta continuar el «sistema» picaresco, como el célebre Antonio Enríquez Gómez (1600-1660?), que fue secretario del rey de Francia (con su *Vida de don Gregorio Guadaña),* pero otros autores prosiguen el tono de la novela «italianizante», tipo *El curioso impertinente*. Incluso, aparece alguna rara hibridación como *Alonso, mozo de muchos amos, o el Donado hablador,* de Jerónimo de Alcalá Yáñez Rivera (1563-1635), donde se engarzan numerosos cuentecillos y casos en el hilo de un diálogo entre un «donado» —un lego— y un fraile, que pone el contrapunto moralizador. Lo típico de la tendencia

dominante es el estilo, lento y solemne, de aroma arcaizante si se compara con el quevedesco, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1580-1635), en *La hija de Celestina* (1612). Pero en aquel momento fue otra obra de este autor la que tuvo más éxito: *Don Diego de Noche* (1625), colección de varias historias cortas. Y es sintomático de la íntima debilidad de lo narrativo el repliegue hacia las breves dimensiones en colección: así lo vemos en doña María de Zayas (1590-1661?), que utiliza un tono de voz engolado y premioso para sus *Novelas ejemplares y amorosas* (1637). Desde otro ángulo, Gonzalo de Céspedes (1585?-1638) aporta a estas maneras un designio de exotismo y sorpresa, de mayor deseo de rareza en las aventuras, en *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), *Poema trágico del español Gerardo* (1615) y *Varia fortuna del soldado Píndaro*.

Pero el género picaresco no podía extinguirse de una manera gris, y lanza dos andanadas finales, el *Diablo cojuelo* y el *Estebanillo*. El *Diablo cojudo,* de Luis Vélez de Guevara, a cuya obra dramática aludimos en otro lugar (**véase pág. 701**), no es picaresca más que por derivación y estilo: ya es sabido —y la traducción francesa de Lesage contribuyó a su fama universal— que arranca de la leyenda del «diablo en la redoma»: pero tanto el diablo como su libertador son meros espectadores ante el teatro humano que se les ofrece al destapar los tejados. La gracia del libro está en su prosa quevedesca —de un quevedismo benévolo de pura complacencia verbal—: *Don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, hidalgo a cuatro vientos, caballero huracán y encrucijada de apellidos, con un broquel y una espada, aprendía a gato por el caballete de un tejado*... En cuanto al *Estebanillo González* (1646), representa algo muy curioso: la picaresca, tardíamente se ha hecho posición consciente en la vida además de en la literatura. Un rufián al parecer llamado así realmente, Esteban González, cuenta sus aventuras auténticas en un estilo prendido de la picaresca «clásica». Bien se puede decir aquí, una vez más, que la naturaleza imita al arte. Es

verdad que la vida real lleva al protagonista a situaciones inéditas para la picaresca, como es la de estar en la guerra, pero allí su comportamiento, indiferente y cobarde, le revela como verdadero «pícaro», dándonos lo que podríamos llamar la versión plebeya del sentimiento histórico del Barroco: *Yo iba a esta guerra tan neutral, que no me metía en dibujos ni trataba de otra cosa sino de henchir mi barriga, siendo mi ballestera el fogón, mi cuchara mi pica,y mi cañón de crujía mi reverenda olla…* Y también es más humano, por su misma oscilación contradictoria, el sentir de Estebanillo ante el trance de la condena a muerte, recibiendo primero con bromas desvergonzadas al fraile que le va a confesar en la cárcel, pero terminando por cumplir como buen cristiano, aunque sin dejar la socarronería: —*¿Dónde está el sentenciado?* —*Yo le respondí:* —*Padre mío, yo lo soy, aunque no tengo cara de ello*—. Y más adelante: *El Padre, algo enojado de oírme decir chilindrinas en tiempo de tantas veras, sacó de su manga un crucifijo pequeño, y empezóme a predicar aquello de la ovejuela perdida y lo del arrepentimiento del buen ladrón… Yo… más gana tenía de comer que de oír sermones, por haber veinte y cuatro horas que no me había desayunado… Mas viendo que alguna razón tenía, puesto que daba tantas voces, y que sin ser víspera de San Esteban me querían colgar como racimo de uvas… despejé el rancho, y hincando una rodilla y poniéndome en postura de ballestero, desembuché la talega de culpas… y habiendo recibido la bendición y el* ego te absolvo, *quedé tan otro, que sólo sentía el morir porque juzgaba, según estaba de contrito, que se habían de tocar de su mismo motivo todas las campanas…*

Con todo, la picaresca ha muerto, y para convencerse de ello basta ver hacia el fin del siglo XVII la novela *Periquillo el de las Gallineras,* de Francisco Santos: ha ocurrido lo peor, y es que se pretende dar la réplica al género convirtiéndolo en edificante —aunque logrando sólo un resultado ñoño y empalagoso—. Después, en el XVIII, Torres Villarroel hará la picaresca «póstuma».

PROSA HISTÓRICA, DIDÁCTICA Y MORAL EN EL SIGLO XVII ESPAÑOL

Habiendo dejado a un lado a Quevedo (**véase pág. 785**), estos variados sentidos de la prosa presentan en España un progresivo descenso, en comparación con sus equivalencias en el siglo XVI, a lo largo de la primera mitad del XVII, para extinguirse casi completamente —a efectos de valoración literaria— en la segunda mitad. Antes de discurrir por los diversos apartados en que debe distribuirse este capítulo, hemos de señalar la obra de un autor que es difícil encasillar: Juan de Zabaleta (1610-1670?). Pues su *Día de fiesta* no llega a narrativo, por distribuirse en «tipos» y por estar entremezclado de moralismo, mientras que sus *Errores celebrados* pertenecen al tipo de las glosas morales, como las *Empresas* de Saavedra, de que en seguida hablaremos. La primera de estas obras —y la más famosa de su autor— presenta dos series de estampas, *Días de fiesta por la mañana y por la tarde,* en que aparecen figuras y figurones de la Corte. Es notable el contraste entre la viveza de la descripción costumbrista y la insulsez de las consideraciones moralizadoras que aparecen por todas partes, sin llegar a mezclarse, como el aceite y el agua, con la visión realista. Se diría que Zabaleta no se atrevió a presentar por sí solas, como puro ejercicio artístico, sus pequeñas acuarelas, y con posterioridad las adobó de ejemplarismo y virtuosas meditaciones para que pudieran circular. Pero hoy día nos saltamos este segundo elemento, para complacemos en la agudeza cinematográfica con que nos proyecta una imagen en presente de indicativo: *Ella se despide cortés, diciendo que no ha menester tanta casa, y él se entra diciendo a la criada que deje lo que hace, y le vaya por un pastel, porque se muere de hambre. Como se dejó la puerta abierta, pasa el aire, y llévala unos papeles que están sobre el bufete: él se baja para cogerlos, cuando suenan en la calle tortillas de leche. Llámalas un chiquillo del cuarto de arriba: la que las vende entra en el zaguán y pregunta que quién llama…* Dos siglos y medio antes de Azorín, que parece captar su influjo en *El alma castellana,* resultaba demasiado atrevimiento esta manera, lacónica y en presente de indicativo, de pintar la realidad. En cam-

bio, los *Errores celebrados* son glosas de treinta y seis anécdotas famosas, de prestigio clásico, y de sabor latinizaste en el estilo, en un sentido neoestoico que nos hace pensar en el *Marco Bruto* de Quevedo, por el ritmo y tono del fraseo.

La historiografía, en este ambiente, nos presenta —además de la continuación de la «literatura de Indias»— la curiosa obra del portugués Francisco Manuel de Melo (1608-1667) (v**éase pág. 751**), que en su *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña,* se esfuerza paradójicamente en cincelar un rotundo y solemne castellano, desde una intención antiespañolista —como elemento activo en el levantamiento por la independencia de Portugal—. Pero su estilo, como el de tantos otros autores coetáneos, sabe fuertemente a latín, y sobre todo a Tácito y Tito Livio. Como ejemplo de la «retórica de época», ahora nos sorprende la frecuencia con que inicia los períodos con el verbo: *Son los catalanes, por la mayor parte, hombres de durísimo natural; sus palabras pocas, a que parece les inclina también su propio lenguaje, cuyas cláusulas y dicciones son brevísimas…; estiman mucho su honor y su palabra; no menos su exención, por lo que entre las más naciones de España, son amantes de su libertad.* Mientras tanto, el historiador catalán Francisco de Moneada (1586-1635) vuelve los ojos a la Edad Media, y a través de Ramón Muntaner escribe sus *Empresas… de pocos catalanes y aragoneses contra los imperios turcos y griegos,* narrando la gesta de los almogávares con ecos de Tácito.

La «literatura de Indias», a pesar de sus nuevos monumentos, desciende, como es por otra parte muy explicable, al lado de los primeros testimonios de los conquistadores. La figura más interesante ya no es la de un español, sino la de un mestizo de dos aristocracias, el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), nacido en el Perú de sangre imperial incaica, y al mismo tiempo de la estirpe garcilasiana —que también incluía en sus parentescos a Jorge Manrique y el Marqués de Santillana—. Por esta novedad singular de punto de vista suelen preferirse a la *Historia de la conquista*

de la Florida sus *Comentarios reales,* que, entre otras cosas, son una mirada hacia atrás, trayendo las tradiciones del imperio quechua, con gran minucia en la explicación de las estructuras sociales: … *Las últimas* [tierras] *que labraban eran las del rey: beneficiábanlas en común, iban a ellas y alas del sol todos los indios generalmente con grandísimo contento y regocijo, vestidos de las vestiduras y galas que para sus mayores fiestas tenían guardadas, llenas de chapería de oro y plata, y con grandes plumajes en la cabeza*. El estilo del Inca Garcilaso no se permite el desaliño, salvado a fuerza de gracia y vida, de Bemal Díaz, ni cae en el letal academicismo de Antonio de Solís (1610-1680). Pues Solís es ya el historiador a distancia, que no se mueve de España y quiere hacer la síntesis de todos los documentos de primera mano. Pero también tiene sus pretensiones literarias, y así nos presenta a los jefes de la conquista lanzando grandes discursos retóricos antes de las batallas, igual que los historiadores latinos.

Los principales prosistas de esta jurisdicción nos los da la literatura moralista y política: aparte de Quevedo, hemos de subrayar la presencia de Saavedra y de Gracián.

Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) llega a ver la Paz de Westfalia, el sello de la ruina imperial española, y su pesimismo se contiene estoicamente discurriendo, en la polémica nacional contra el maquiavelismo, cómo debería ser el buen gobierno del rey —reflexión ya poco más que teórica y platónica, al lado de cómo iba el gobierno en la corte madrileña—. Así, su obra más famosa es *Idea de un príncipe cristiano, representada en cien empresas,* «empresas» que consistían en un lema en latín o en castellano sobre un dibujo, y que eran glosadas con el estilo vigente —estoico y latinizante—, no sin cierto contraste entre la concisión lapidaria de cada frase y la longitud difusa de cada «empresa».

Pero tiene mayor fama —incluso fuera de España— la obra de Baltasar Gracián (1600-1658): se dice, por ejemplo, que Schopenhauer aprendió español para leerla, y de ahí tomó especial

afición a la palabra «nada». Gracián, aragonés, jesuíta desde 1635, generalmente inquietado por sus superiores y por ello a menudo parapetado tras de seudónimos, aunque a veces tan transparentes como el de «Lorenzo Gracián», convierte la prosa estoica en forma personal a fuerza de concisión y conceptismo, aunque en ocasiones, cuando quiere ser descriptivo y «artístico», cae en mezclas de inaudito mal gusto. Gracián representa en la literatura española el extremo de la prosa «conceptista», es decir, de aquella tendencia, dentro del Barroco, a un estilo breve y sentencioso, en que, con retórica lapidaria, se buscaban efectos de simetría enfrentando ideas en forma paradójica. *Más obran quintas esencias que fárragos,* dice Gracián, como lema de su estilo. Pero el interés de Gracián reside mucho más en su contenido de doctrina moral que en su forma literaria: él manifiesta una actitud, primero astuta, y luego desengañada, muy propia de aquella época española, y que pretende conciliar la fe cristiana con una moral estoica o simplemente utilitaria. En efecto: en sus primeras obras *(El Héroe,* 1637, *El Político,* 1640, *Agudeza y arle de ingenio,* 1642, y *Oráculo manual y arte de prudencia,* 1647), Gracián, siguiendo hasta cierto punto el ejemplo de la famosa obra italiana *El Cortesano,* de Castiglione, presenta unos criterios para triunfar y tener éxito —siempre con buen fin— en el mundo y en la sociedad —para él, principalmente, la Corte—. Su única diferencia con la doctrina amoral de Maquiavelo es que él considera que «tiene cuenta» ser bueno y buscar finalidades justas, porque el bien es lo que prevalece en definitiva. Además, él no pierde de vista la religión, e incluso, de manera bastante sorprendente, llega a decir que todos los consejos para salir adelante en el mundo —el «arte de prudencial»— se resumen en la santidad, y pretende condensar, en el *Oráculo manual,* máximas de habilidad y astucia prácticas, en la máxima número 300: *En una palabra, santo, que es decirlo todo*. Pero la posición inicial de Gracián, tan egoísta y mundana, a pesar de que pretende partir de la «magnanimidad» —en su

primer libro, *El Héroe*—, tenía que quedar destruida por el ambiente de su época, donde fracasaban todas las buenas intenciones y las esperanzas optimistas, en la decadencia imperial española y en la crisis general del espíritu europeo. Y así, su obra principal, *El Criticón,* refleja la pérdida de esa primera confianza pragmática: el mundo, para Gracián, es «guerra de todos contra todos», como dice su coetáneo Hobbes, y como expresa duramente uno de los personajes de su obra *Maldito el hombre que confía en otro y sea quien fuere*. *El Criticón* es una novela alegórica, género literario bastante raro en España, pero más frecuente en la Europa de aquel tiempo: en ella hay dos figuras principales, Andrenio y Critilo, que representan, respectivamente, el hombre en estado de naturaleza, y el hombre «crítico», racional, consciente del valor de sus actos. Estos personajes, en unas aventuras de significado alegórico, van desarrollando sus diversas naturalezas, dando lugar al autor a enunciar máximas morales, de sombrío pesimismo, sobre la vida y el mundo. También hay ocasión para pasar revista a las costumbres y maneras de diversos países: *Es Europa vistosa cara del mundo, grave en España, linda en Inglaterra, gallarda en Francia, discreta en Italia, fresca en Alemania, rizada en Suecia, apacible en Polonia, adamada en Grecia y ceñuda en Moscovia*. Y de los españoles anota: *No son muy crecidos de cuerpos, pero de grande ánimo. Son poco apasionados por su patria y trasplantados son mejores… No son muy devotos, pero tenaces de su religión*. En *El Criticón,* Gracián ya no confía en que la buena intención prevalezca en el mundo, ni aun con todos los recursos de astucia estudiados en sus obras anteriores. Humanamente hablando, más le valdría al hombre no haber nacido y *volver a la cueva de su nada*. Y desengañado al desenmascarar la maldad intrínseca del mundo, no le quedan a Gracián sino dos salidas: aguantar estoicamente, encerrado en su amarga soledad, componiendo su figura con el máximo decoro frente a la corrupción del mundo; o bien refugiarse en la religión. En *El Criticón* se manifiesta primordialmente la

primera de estas dos actitudes: su mismo estilo literario es síntoma de su decisión de contraponer una posición personal ejemplar al desorden externo, aun en la sobriedad de las palabras *(pagarse más de* intensiones *que de extensiones,* dice, con curiosa invención de vocablos). En conjunto, a pesar de pasajes magníficos y agudos, *El Criticón* no suele ser leído en su totalidad. Azorín ha señalado la paradoja de que Gracián, que en tan vana peregrinidad incurrió en buena parte de su obra, supiera sin embargo definir el buen estilo y sus virtudes: *Es el estilo natural como el pan, que nunca enfada*. Y añade Azorín: *Pero, ¿cuál será la medida de la naturalidad? Lo dice el mismo Gracián. El estilo natural es «aquel que usan los hombres más bien hablados en su ordinario trato, sin más estudio». El Gracián que dictaba esta regla definitiva no era el Gracián autor de* El Criticón, *sino el Gracián autor de* El Comulgatorio, *libro claro, natural y sencillo*. En efecto, al menos por contraste, *El Comulgatorio* (1655), única obra que Gracián firmó con su nombre exacto, es mucho más agradable: no es más que un libro de devoción, y, en rigor, tampoco está exento de alguna afectación, pero el autor ha abandonado «conceptos» y «agudezas» para hablar con toda seriedad, y su espíritu religioso tiene la virtud adicional de avivar y normalizar su prosa.

Con todo, no es ese libro devoto lo que ha dado a Gracián tanta fama a través de la cultura europea moderna —Schopenhauer afirmaba que *El Criticón* era el mejor libro del mundo—. Hoy día, la lectura de Gracián puede resultamos fatigosa al cabo de varias páginas, pero pocos autores nos dan como él la impresión de lo que era la sensibilidad moral de su época: frente a un mundo en crisis y, sobre todo para los españoles de entonces, sin esperanza, Gracián intenta animosamente una técnica, optimista y astuta, para el triunfo del bien: luego se deja invadir por el más negro pesimismo; y, en definitiva, se aferra a la fe cristiana, que había permanecido casi sin intervenir en su pensamiento durante las primeras etapas.

Con esto nos encontramos en el campo de la literatura religiosa, que en este siglo tiene en España cierta escasez, bien diversa de la abundancia y altura del siglo precedente: el contraste puede ejemplificarse duramente poniendo la vida de Santa Teresa escrita por el padre Diego de Yepes (1531-1614) al lado de la propia autobiografía de la Santa: no se ve qué justificación tiene aquélla existiendo ésta, si no es la de endulzar y ablandar la experiencia teresiana para ponerla al alcance de las beatas. Preferimos anotar la *Diferencia entre lo temporal y lo eterno,* del jesuita Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), quizá un tanto filosófico y moralista, sin rozar lo místico. Y no estamos seguros de hasta qué punto no deba su fama a su heterodoxia más que a su valor literario la *Guía espiritual* del quietista Miguel de Molinos (1628-1696).

Todavía podríamos extender otro apartado con la epistolografía, citando las *Cartas* de Sor María de Jesús de Agreda (1605-1665) a Felipe IV, orientando su política desde el punto de vista espiritual, o las *Cartas* del famoso Antonio Pérez, secretario de Felipe II, aparecidas en el umbral del siglo XVII, o las *Cartas Filológicas* de Cáscales; pero esto tampoco puede retardar mucho el cierre de la consideración de esta prosa, que, en lucha con la afectación, tiene su crepúsculo en la mitad del siglo, terminando entonces por su parte, como la poesía por la suya, el Siglo de Oro español.

CALDERÓN

Con don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), el teatro español del Siglo de Oro tiene su etapa barroca, que, alcanzando su cima definitiva, llega luego al agotamiento de sus posibilidades. Calderón no ha tenido nunca tanta popularidad ni éxito como Lope, pero rivaliza con éste en cualquier drama aislado y le supera en cuanto se consideran una docena de sus respectivas obras. Para la lectura, el lenguaje de Calderón resulta menos fluido y transitable que el de Lope, pero en la representación, aun los frecuentes obstáculos de concepto y metáfora que el especta-

dor no tiene tiempo de desentrañar, cumplen sin embargo una función adecuadísima de creación de ambiente escénico: su virtualidad sonora les hace ser aceptados por el oyente antes de ser entendidos, con lo que su complicación formal —cuando la hay— actúa como ingrediente de una atmósfera misteriosa, hondamente meditativa, propicia a la religiosidad interior, y sombríamente habitada por densas formas inconcretas, dispuestas a borrarse en cualquier momento, después de habernos traído su inquietud fantasmal. (El teatro de Calderón dispone de complicadas tramoyas que le permiten una espectacular magia: figuras que aparecen y desaparecen por escotillón, montes que se abren en dos, pajarracos que descienden, objetos que vuelan de las manos, terremotos que retumban a lo lejos, etc., hasta culminar, como veremos, en las «apariencias» de los autos sacramentales.) Aquí está el más profundo sentido del barroquismo calderoniano: en la remota nebulosidad en que aparece el mundo externo, dentro del proceso de retirada a la intimidad y huida desde lo real, que tiene lugar en el espíritu de la España del siglo XVII (**véase págs. 752** y **771**). Por eso Calderón, en su lenguaje poético, no puede adscribirse sin más al «culteranismo» ni al «conceptismo» —aparte de que, como ya se dice en los capítulos sobre la poesía barroca española, estas dos corrientes se diferencian sólo de modo relativo, y con frecuentes puntos de contacto y cruce—: para Calderón, las figuras de dicción tienen que servir alternativamente al mundo de ideas y a las conveniencias de creación de ambiente escenográfico. Lo obvio es considerar a Calderón como poeta conceptista, por su profunda carga de abstracción y problemática trascendente, y sin embargo, es muy fácil citar pasajes en que se nos presenta como poeta «culterano», en cuanto poeta pictórico e imaginativo, prolijo en la abundancia de sombreados y de adjetivos para contribuir al espectáculo con el «decorado verbal»:

¿No ves ese peñasco, que parece

que se está sustentando con trabajo,
y con el ansia misma que padece
ha tantos siglos que se viene abajo?
Pues mordaza es que sella y enmudece
el aliento a una boca, que debajo
abierta está, por donde con pereza
el monte melancólico bosteza.

(*El purgatorio de San Patricio,* acto II, esc. XIX)

Esta primacía de los valores peculiarmente escénicos es lo que hay que tener sobre todo en cuenta para comprender la obra de Calderón (cuanto más, que no suele haber oportunidades de verla en su auténtica naturaleza, o sea, representada en las tablas, y hemos de contentamos habitualmente con la lectura, procedimiento menos adecuado todavía para la creación calderoniana que para la de sus restantes coetáneos). Calderón, subrayémoslo enérgicamente, es un formidable virtuoso del instrumento teatral, y, partiendo de la radical comprensión de las posibilidades de la escena, se complace en inventar variadas formas y estructuras que llegan a desconcertamos con su total mutación del mundo imaginativo (y que también se hacen difíciles de montar y representar, si no se dispone de un *metteur en scène* genial y al mismo tiempo fiel a las intuiciones del autor). Si ha habido en España un «dramaturgo puro», ése ha sido Calderón: su actividad creativa ha consistido en inventar nuevos modos de existir para el teatro mismo, nuevas dimensiones y formas en el universo escénico. Sólo en un segundo término se le planteaba a Calderón la cuestión del «argumento», el tema, y más atrás todavía quedaba el problema de la expresión misma, del estilo poético, que Calderón resuelve con fría habilidad impersonal, mezclando en su paleta los estilos vigentes al servicio de una intención centrada en la imaginación escénica, no en la palabra lírica, y por tanto, con un íntimo desdén por el verso, desdén que, paradójicamen-

te, le permite habilísimos *pastiches* de un posible poeta Barroco que no fue él mismo, trasladado a la rotundidad hinchada que venía bien para las tablas. Así lo vemos, por ejemplo, en las variaciones, en diversas obras, sobre el tema de la imprecación del prisionero, cuya versión popularizada es la más difícil de todas, la de *La vida es sueño:*

Apurar, cielos, pretendo…

Si no, con la seriedad y el compromiso personal del poeta en sentido no-escénico, Calderón no hubiera menudeado tanta pirotecnia retórica. A modo de botón de muestra entre mil, recordemos cómo se habla de un terremoto, comparándolo con el fuego de artillería, en la zarzuela *El jardín de Falerina:*

… pues aves
de globos de juego pueblan
de crinado vulgo el aire.

O el famoso «¡manos arriba!» al *ralentí,* de *La vida es sueño:*

Rendid las armas y vidas,
o aquesta pistola, áspid
de metal, escupirá
el veneno penetrante
de dos balas, cuyo fuego
será escándalo del aire.

Calderón es, insistamos aún, inventor de formas teatrales, y sólo accesoriamente revela sus creencias e ideas personales, y escribe versos de solemne pompa o de apretado ingenio: lo esencial es que ha creado obras de estructura tan diversa como el drama filosófico *(La vida es sueño),* el drama teológico-histórico *(El mágico prodigioso),* el drama popular *(El alcalde de Zalamea),* el drama de honor conyugal *(A secreto agravio…),* la comedia de puro enredo (Caja *con dos puertas…),* la zarzuela mágica *(El jardín de Falerina),* la zarzuela mitológica o simbólica (*Eco y Narciso* y *La*

púrpura de la rosa, respectivamente), y, como otro mundo aparte de inagotable variedad formal, el Auto Sacramental. Nos consta la auténtica religiosidad católica de Calderón, pero no siempre es ella la «hipótesis de trabajo» asumida explícitamente en su obra: así por ejemplo, el inhumano y casuístico sentido del honor sexual que por antonomasia se llama «calderoniano» resulta frecuentemente opuesto a los preceptos evangélicos: el drama *La vida es sueño,* como se dirá, más bien preludia la «moral provisional» de la filosofía moderna, y, por su parte, las comedias de enredo prescinden de toda inclinación moralista o antimoralista para jugar en abstracto con las piezas de un tablero colocadas en una posición de entretenidísima problemática de intriga. Por supuesto, cuando el virtuosismo técnico de Calderón se conjuga adecuadamente con su honda y rica experiencia religiosa, el resultado alcanza valor de sublimidad única: pero este equilibrio ocurre raramente, pues en ocasiones las obras explícitamente religiosas de Calderón están realizadas de modo un tanto descuidado, y, recíprocamente, sus mayores aciertos escénicos quedan a veces en una curiosa neutralidad respecto a las creencias de su autor.

Esta posición de Calderón respecto a su obra se evidencia especialmente en algún síntoma: su despegue virtuosista le permite hacer cosas tan paradójicas como mantener intacto el habitual «gracioso» del Siglo de Oro a través de sus opuestos géneros escénicos, sin excluir los más abstrusos o fantásticos autos sacramentales. Hemos de pensar que Calderón aquí toma un elemento «prefabricado» que no hubiera inventado él, y que por eso lo conserva con imperturbable asepsia; impersonalmente, como lavándose las manos por su parte, y acatando el gusto general de introducir un bufón, para luego, una vez aceptada esa «regla del juego», sacar de ella los partidos más inesperados.

Pero más reveladores son los síntomas de su ironía respecto a su propia labor de manejar personajes y escribir versos: las figu-

ras de Calderón se burlan de las condiciones en que tienen que moverse y hablar en las tablas, y a menudo aluden con soma a que ahora les toca usar tal o cual tipo de versos, o que van a decir algo anacrónico respecto al ambiente histórico de la obra. No sólo esto: en la comedia *Hombre pobre todo es trazas* —por cierto, una rara ocasión en que la comedia de enredo quiere asumir, sin gran fortuna, un moralismo alarconiano—, hay unas damas que quieren esconderse para atisbar un duelo entre galanes, pero al encontrar que el decorado les brinda pocos escondrijos, una de ellas se queja del autor:

Estéril poeta es éste,
pues en un campo le falta
hiedra, jazmín o arrayán
para esconder unas damas.

A lo cual contesta otra dama, precisando la situación:

¿No ves que estamos detrás
de San Jerónimo, y basta
que finja tapias? Y aun esas
plegue al cielo que las haya.

Y es frecuente que se aluda a que en ese momento toca decir romances o sonetos:

En tanto que ellos se pegan
dos grandísimos romances…

(*Casa con dos puertas…,* acto I)

Y, sobre todo, se manifiesta siempre la conciencia de lo que es una comedia de la época, en alusión a lances de otras comedias calderonianas, y a situaciones estereotipadas:

… ya el verdugo,
rey de comedia enojado
con algún valido suyo,
la cabeza de los hombros

le ha dividido…

(El José de las mujeres, final)

E incluso los personajes hablan de que son personajes de comedia, y del riesgo de que se termine la obra antes de lo oportuno si las cosas marchan de determinada manera (en *Mañanas de abril y mayo,* acto II):

ARCEO. *Y si el galán y la dama*
están ya desengañados
aquí acaba la comedia.

DON PEDRO. *¿Oísteis ya el desengaño,*
Don Juan?

DOÑA ANA. *No soy tan dichosa*
yo

DON PEDRO. *¿Cómo así?*

DOÑA ANA. *Como cuando*
yo entré, sólo vi un hombre,
que, atrevido y temerario,
se echaba por la ventana
que hay, señor, a esos tejados.

ARCEO. *Pues no acaba la comedia.*

El teatro de Calderón, en resumen, es una creación de exquisito intelectualismo, en que no es indispensable la hondura filosófica o teológica que en ocasiones asumen sus temas: el genio escénico del autor sabe traducirlo todo a formas originales en las tablas, a sistemas de estructuración de rica diversidad, gracias a la imaginación escénica más creativa y cambiante que ha tenido nunca España. Ahí radica el «secreto» técnico de Calderón, lo que hace que sean admirables algunas obras suyas sin el menor «contenido» ni «mensaje». Pero, por supuesto, cuando la intuición dramática lleva encamado un auténtico sentido religioso o

meditativo, el valor total se multiplica. Por eso preferimos sobre todas sus obras el drama *La vida es sueño*.

Hay que advertir que no podemos hacer un recorrido exhaustivo entre los dramas y comedias de Calderón —de los «autos» trataremos luego con relativa independencia—: sólo por vía de ejemplo y muestra aludiremos ahora a un puñado de obras elegidas entre las numerosas de nuestro autor. El drama *La vida es sueño* (decimos «drama» para distinguirlo de los dos «autos» homónimos) constituye por sí solo toda una especie dentro de la escena calderoniana: el drama «filosófico», entendiendo este adjetivo en su sentido más estricto y responsable. En efecto, aunque aparecido en 1635, o sea, dos años antes que el *Discurso del método* de Descartes, *La vida es sueño* anticipa y resume la aventura filosófica del espíritu europeo desde el propio Descartes hasta Kant. Igual que el filósofo francés junto a su estufa, el príncipe Segismundo —una especie de Hamlet silogístico— se plantea el «problema crítico»: ¿la vida es sueño? ¿Cómo saber si nos movemos en la realidad o en una alucinación vitalicia que nos impone a lo largo de nuestros años un «espíritu maligno»? Descartes creyó encontrar soluciones tranquilizadoras: Segismundo, adelantándose a los acontecimientos en la historia de la filosofía, renuncia a hallar soluciones lógicas, y se abraza, agnósticamente, al sentido de la buena conducta, a la conciencia de que, aun en sueño, no se pierde el hacer bien:

Mas sea verdad o sueño
obrar bien es lo que importa:
si fuera verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos.

Es, en una palabra, la futura solución de Kant, el «primado de la razón práctica», que da a la creencia el hueco que deja la razón abdicada, para centrarse en la conciencia íntima del deber como

único testimonio del destino trascendente del hombre, contando con las ideas de Dios y de la realidad externa «como si» estuvieran demostradas.

Ocurre así que Calderón, expresión terminal de una larga era de hegemonía del pensamiento ortodoxo de orientación teológica —lo que se suele llamar «pensamiento medieval» pero que en España llega hasta el Barroco—, al sintetizar en su crepúsculo la «edad teológica», al mismo tiempo anuncia con clarividencia poética lo que será el destino del pensamiento humano «secularizado». Calderón, de esta manera, viene a ser un enlace, o más exactamente, un *plateau toumant,* entre las dos grandes edades de Europa, Medioevo y modernidad igual que, en un orden más limitado y técnicamente filosófico, lo fue desde el siglo XVI el jesuita granadino Francisco Suárez, cuyas *Disputationes metaphysicae* sirvieron para la fundación del racionalismo en las Universidades alemanas del fin del XVII y principio del XVIII, y por tanto, formaron el eslabón que une la escolástica medieval con los predecesores inmediatos de Kant. Pero, en un orden literario, esto no bastaría para otorgar a *La vida es sueño* el valor impar que le reconocemos: hay, en efecto, en ella una escenificación de hondo acierto, incluso en los elementos que, tomados aisladamente y en la lectura sin representación, podrían parecemos fallidos: la pesadez del verso tiene una justificación funcional como creadora de ambiente irreal, exótico y conceptuoso: el énfasis disertatorio sirve para acentuar el sentido último de la obra, aun a costa de que muchos pasajes queden un tanto convencionales. Basta la tijera de un adaptador escénico para dejar estos problemas en su justo alcance, e incluso para evitar otro de menor cuantía: ciertos chistes de conceptismo sin gracia, como:

los dos faroles divinos
a luz entera luchaban,
ya que no a brazo partido.

(A propósito de estos versos, y aunque no están en boca del «gracioso», hay que insistir en que para éste el tener gracia es lo de menos: le basta tener la suficiente para ser reconocido como tal «gracioso» y poder cumplir funciones de contraste que, en mano de Calderón, acaban teniendo nuevos alcances.)

La vida es sueño se parece muy poco a los demás dramas calderonianos: para convencerse de su unicidad en la estructura basta compararlo con el que podría asemejársele más. *El mágico prodigioso,* sobre la leyenda de los santos Cipriano y Justina. Este tema prefáustico —pacto diabólico, pero anulado por la resistencia de Justina— no está escenificado con la sobriedad moralista, nunca explícitamente religiosa, y sí en cambio un tanto especulativa y teorizante, de *La vida es sueño,* sino, por el contrario, con pleno uso de la figura del diablo, de apariciones, de esqueletos, etc. Es curioso que cuando Calderón hace dramas de tema directamente religioso, cristiano, a menudo aparece menos hábil en la técnica que en otros casos, como si el sagrado peso de su fe interfiriera con la libre entrega a su juego de fantasía. Así, *La devoción de la Cruz* tiene un aire un poco arcaizante, tosco y popularista, como si Calderón hubiera querido aquí parecerse a Lope. Podríamos citar otros títulos de obras de sentido análogo, como las ya mencionadas, *El purgatorio de San Patricio,* fuertemente impresionante, a pesar de la ingenuidad de los tipos, y *El José de las mujeres,* algo semejante al *Mágico prodigioso* en las tramoyas mágicas que utiliza —siempre en un Oriente antiguo deliciosamente anacrónico, de capa y espada—: en conjunto, Calderón parece no saber servirse de todo su virtuosismo para el tema que más radicalmente le interesaba: el de la fe cristiana.

Mayor aplomo, en cambio, en la construcción teatral muestra Calderón cuando se basa en unos contenidos —los del código del honor matrimonial— que a él, por sacerdote —es decir, por célibe y por hombre evangélico— no podían afectarle directamente. Aquí lo que hace Calderón es tomar las normas de vigen-

cia reconocida y ponerlas en su forma abstracta y teórica, como un cañamazo de «reglas del juego» que su público conocía previamente y que a él le servían de hipótesis para sus construcciones intelectuales del problema, ensayando sus diversas situaciones posibles como si fueran ecuaciones. (En nuestra época, en vez de dramas de venganza por celos, Calderón hubiera escrito dramas detectivescos.) Tenemos toda la gama de casos, hasta la máxima crueldad de *El médico de su honra,* donde la esposa inocente, cuya virtud puede haber quedado en discusión por culpa de las apariencias, es suprimida por su marido mediante la «sangría suelta» dada por un médico a quien se hace creer que está enferma. Otra variación sobre el tema está en *A secreto agravio, secreta venganza,* cuyo título expresa ya su posición en la casuística. También tuvo mucho éxito *El pintor de su deshonra,* hasta el punto de que Calderón —por increíble que parezca— escribió un auto sacramental como «glosa a lo divino» de su argumento, bien recordado por el público de aquellos años.

Aparte de este planteamiento «puro», los motivos de celos y honor sirven a Calderón en otras formas bien variadas: así *El mayor monstruo, los celos,* ambientado en ese fantástico y predilecto Oriente Medio calderoniano, es en realidad un drama de fatalidad. Capital importancia y fama, entre las obras que, de un modo u otro, utilizan el elemento del deshonor sexual, ha adquirido justamente *El alcalde de Zalamea,* una de las dos o tres obras máximas de su autor (ya se dijo que la obra homónima de Lope de Vega no fue un borrador anterior aprovechado por Calderón, sino que es posterior a la de éste). Aquí Calderón obtiene la quintaesencia del sentimiento popular del honor, y le da voz, sabia y reflexiva, en el alcalde Pedro Crespo, pero cuidando de contrapesarle, para mayor equidad, al general Don Lope, por parte de la jurisdicción militar. Por eso la escena culminante es el diálogo entre el general y Crespo, cuando aquél, ignorante de que éste ha sido nombrado alcalde, quiere sacar a su capitán de la

«jurisdicción civil» en que será juzgado por infamador. Hay una cima del virtuosismo del autor en el modo como prepara el estallido de la revelación, después de un choque de réplicas rotundas (recordemos que, en otro acto, el general y Crespo habían llegado a hacerse amigos tras de otro diálogo tempestuoso):

CRESPO. *Vos no debéis de alcanzar,*
señor, lo que en un lugar
es un alcalde ordinario.
DON LOPE. *¿Será más que un villanote?*
CRESPO. *Un villanote será,*
que si cabezudo da
en que ha de darle garrote,
por Dios, se salga con ello.
DON LOPE. *No se saldrá tal, por Dios,*
y si por ventura vos,
si sale o no, queréis vello,
decid dónde vive o no.
CRESPO. *Bien cerca vive de aquí.*
DON LOPE. *Pues a decirme vení*
quién es el alcalde.
CRESPO. *Yo.*

El capitán, en efecto, ya ha muerto en el garrote, y el Rey dará por buena la sentencia, a pesar de sus defectos «de procedimiento». Sólo censurará que el seductor muriese con muerte de villano, en vez de ser degollado, como tocaba a un hidalgo, pero el alcalde Crespo replica con uno de los mejores sarcasmos del teatro español:

Señor, como los hidalgos
viven tan bien por acá,
el verdugo que tenemos

no ha aprendido a degollar.

El alcalde de Zalamea aprovecha la estructura que brindaban los esquemas jurídicos para hacer una obra perfecta y humana a la vez, inapelable en su ajuste interno.

Hay otras obras de Calderón que escapan a su clasificación en cualquier grupo de los aludidos: así, uno de sus mejores dramas, *El príncipe constante,* sobre el soberano cautivo en África que se mantiene ejemplarmente firme en la desgracia, por su espíritu religioso y por su hondura reflexiva, manifestada en el famoso soneto a las flores, *Éstas que fueron pompa y alegría*... Pero aquí precisamente se demuestra que Calderón, fuera de la conexión dramática, no resulta un gran poeta absoluto: el soneto es correcto y denso, pero tan silogístico que ha podido servir alguna vez como ejemplo de poesía abstracta alejada de la lírica. Es más: por este modo de razonar, el «príncipe constante» podría parecer un estoico antes que, como realmente es, un nuevo Job de motivación religiosa. También en esta dirección histórica y bélica, pero en un plano más realista, se encuentran algunas comedias como *El sitio de Breda,* donde Calderón emula a Lope en la crónica de su época ya con ligero sabor de añoranza.

Género aparte constituyen las «comedias de enredo»: ya indicamos antes cómo ellas revelan del todo el sentido virtuosista de Calderón en el manejo de los hilos teatrales, por lo mismo que no descansan en ningún gran concepto ni sentimiento, y que los caracteres apenas están abocetados: son formas puras, como un ejercicio de resolución armónica, en que el autor encanta a su público con un enredo que llega a tener algo de prestidigitación: pensemos, por ejemplo, en *La dama duende* o en *Casa con dos puertas, mala es de guardar,* que giran ambas sobre circunstancias de la disposición de unas puertas.

Este formalismo, situado en atmósferas irreales y legendarias —como las de alguna obra aludida, *El mayor monstruo*..., *y* otras como *La hija del aire,* en sus dos partes—, y apoyado por la plás-

tica escenográfica y la música, se acentúa con nuevo sentido en otra región de la obra dramática de Calderón, la menos popular y recordada. Es un amplio grupo de dramas —algunos de ellos, con intermitentes melodizaciones, las «zarzuelas», así llamadas por La Zarzuela, sitio de cacerías reales—, todos ellos muy diversos en estructura entre sí, y que van desde el drama «de libro de caballerías», pasando por la «zarzuela mágica» o «mitológica», hasta una zarzuela simbólica, auténtico auto sacramental sin contenido religioso, que es *La púrpura de la rosa* que, en su versión musical, del siglo XVIII, por el peruano Tomás Torrejón, fue la primera ópera americana. Se comprende que hoy día esta región calderoniana sea la menos frecuentada: sin música ni decorado, es difícil interesarse profundamente por estos caprichos donde los dioses del Olimpo o los caballeros medievales se convierten en figuras de «revista», metamorfoseándose como fuegos artificiales a lo largo de la acción escénica. Pero tales obras, además de hacernos ver con insólita claridad cuál es la tendencia más característica del barroquismo español, sirven de óptima introducción a los autos sacramentales. Cuando leemos *Eco y Narciso,* o *El laurel de Apolo,* o la increíble zarzuela *El jardín de Falerina* —casi más rococó que barroca—, tenemos la sensación de estar hojeando el guión de un espectáculo, en vez de leer una obra literaria propiamente dicha. Sólo la escenografía requiere por nuestra parte un esfuerzo de imaginación que se sale del que ponemos en la lectura normal: así, en las primeras escenas de *El castillo de Lindabridis,* vemos un fauno que se esconde en una cueva encantada, huyendo de un caballero armado, mientras que en tanto, un castillo aparece volando por los aires, aterriza —si se nos permite la expresión— y por su puerta salen varias doncellas, que poco después vuelven a entrar en él para remontarse de nuevo por los aires. O bien, para dar otro ejemplo de drama de «caballerías», en el final de *La puente de Mantible* aparece efectivamente la famosa puente en escena, librándose sobre ella un estrepitoso combate.

Pero, como ya sugeríamos, es *El jardín de Falerina* la zarzuela que puede servimos como punto extremo y típico de este ámbito de creación escénica: en ella hay músicas mágicas que convierten a los oyentes en estatuas, visiones de escenas lejanas, y, en medio de todo, el «gracioso» —o, mejor dicho, los «graciosos», porque son dos— que sin perder su oficio chistoso entran en las metamorfosis, adoptando forma leonina. Por supuesto, todo este género fantástico, entre la producción de Calderón, no hubiera existido sin la aparición de un nuevo público especializado: los reyes y los cortesanos, en incipiente divorcio con el gusto popular, del que pocos años antes no se hubieran separado para pedir a los poetas otra clase de diversión. Ahora España entra, con ligero —y probablemente beneficioso— retraso en la costumbre europea de las «mascaradas» palaciegas, con simbolismos ocasionales y adulatorios, y con abundancia de medios espectaculares —fuentes, músicas, fuegos artificiales, decorados, máquinas de tramoya — en contraste con la habitual pobreza del «corral de comedias». Pero en España este teatro aparte, oligárquico, no logra la supremacía como en Francia, ni aun una relativa coexistencia «paralela», como en Inglaterra —desde *Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare hasta el *Comus* miltoniano—; sólo encuentra su éxito adaptándose a un terreno donde también entra el pueblo: el «auto sacramental». El «teatro de palacio» logra su pleno sentido en España ensalzando a un Rey que no se pueda morir.

Los «autos sacramentales» no son simplemente otro género más entre los que ya hemos enumerado dentro de la obra de Calderón: constituyen otro hemisferio, frente al conjunto de sus dramas y comedias, de peso e importancia equivalentes, y con un planteamiento radicalmente diverso. Bastan pocas palabras para recordar la definición «externa» de los «autos»: eran espectáculos teatrales centrados en la exaltación de un dogma católico —generalmente, el de la Eucaristía; por excepción, el dogma mariano de la Inmaculada Concepción, que por entonces no ha-

bía sido definido como tal dogma—, manejando personajes alegóricos. Pero esto encierra unas consecuencias: los «autos sacramentales» eran obras escritas por encargo de la autoridad —religiosa o civil— para representarse gratuitamente una o muy pocas veces, y por tanto, sin tener que depender del éxito entre el público para el «mantenimiento del cartel». El público, por otra parte, tenía una familiaridad con la teología muy superior a la que hoy cabe encontrar entre la gente —en especial fuera de España, donde, por lo menos, tantas generaciones de niños han aprendido un catecismo de tanta precisión como acierto literario, el de Ripalda— y, en todo caso, siempre acudía sugestionado por el espectáculo, por el «gracioso», por los trozos que entendía, y, al final, por la apoteosis deslumbrante de la Eucaristía. (En pleno siglo XVIII un decreto real prohibió los «autos sacramentales» por considerarlos medievales, oscurantistas y poco «pedagógicos» respecto al ideal del «despotismo ilustrado», pero sin conseguir que el público pasase de los «autos» a las tragedias neoclásicas, raramente estrenadas.)

Calderón, animado por su fe, y armado de un prodigioso saber filosófico y teológico, tomó el punto de partida característico del «auto» para tejer sobre él variadísimas estructuras escénicas: en todo el teatro universal, no creemos que haya habido un «número de fuerza» tan sorprendente como el de Calderón, creando de planta totalmente nueva el «auto sacramental» por setenta y cinco veces —sin contar las treinta y una loas que preceden a otros tantos «autos», y que son obras originales aparte, como «autos» en miniatura, en completo contraste estructural con la obra a que acompañan—. Es decir, precisamente la obligada insistencia en un mismo tema, con su peligro de monotonía, exaltó el instinto calderoniano de virtuosismo en la imaginación escénica, y le incitó a inventar setenta y cinco «espectáculos» que no tienen entre sí otra relación que el significado dogmático.

Para ello, Calderón organiza en cada caso un complicado contrapunto de planos de sentido y acción: el contenido de exaltación eucarística está preparado y simbolizado por otros planos: en primer lugar, uno de alusiones bíblicas o litúrgicas, con toda la riqueza de sentidos que quepa imaginar, en exacto trenzado de mutua implicación: después, en un plano más externo, un motivo «dramático», o sea, argumental, que sirva de motor a la marcha de la «peripecia»: por fin, un tanto separado de este plano, un motivo puramente externo, una anécdota palaciega, una ocasión plástica, un refrán popular, un tópico de los tiempos, o incluso la imitación de una previa falsilla literaria, en otra obra preexistente, a menudo del mismo Calderón. (Por supuesto, al distinguir estos planos, no pretendemos que sean ellos y sólo ellos los reales: sólo son unos cortes posibles que cabe dar entre la riqueza de estratos significativos, entrelazados transversalmente por variadísimas relaciones, como semejanzas de palabras, coincidencias de figuras, etc.) Y todo ello descansa en una intención última de ser «espectáculo»: hasta el punto de que, con el texto de muchos «autos», se ha conservado la «memoria de las apariencias», firmada por el propio autor, donde se explica cómo han de ser los diversos carros que, con montajes de espectacular decorado, habían de sucederse en la escena para sustituir los cambios de tramoya, que no eran posibles con la rapidez requerida en los lugares donde se hacían las representaciones.

Aquí se nota, mejor aún que en los dramas y comedias, que la expresión y el verso cumplen una función solamente auxiliar, tejiendo su red de sonoridad y conceptos como otro elemento más entre la complejidad espectacular que rodea el Misterio. El centro de gravedad de la creación calderoniana no se pone en su tarea de «escritor», sino en su imaginación, en su capacidad de creación de toda una estructura fantástica sobre las tablas. Por ello ocurre que los «autos sacramentales» son tan diversos entre sí que no podemos imaginar en absoluto cómo son los que no ha-

yamos visto —o leído, a falta de ello—: mientras se terminan los setenta y cinco, no sospechamos cómo serán los que nos quedan todavía.

Pero ello se percibirá mejor con un recorrido a través de ellos, que procuraremos hacer breve y limitado a los casos más llamativos, para no dar al capítulo una longitud «patriótica». Ya uno de los primeros que se conservan, de 1634, es de tema mitológico «vuelto a lo divino»: *El divino Jasón*. Sólo muy al principio puede pensarse que hay un momento de mayor sobriedad en los recursos imaginativos, pero en el caso de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma,* la densidad en el desarrollo de la alegoría matrimonial da tal valor a la obra que se comprende que haya sido una de las que modernamente han vuelto a verse en las tablas. *La hidalga del valle* es de tema mariano: su loa inicia el procedimiento del contraste absoluto con la forma del «auto» mismo, incluso en la entidad de sus personajes, que aquí son «El Furor», «La Alegría», «El Contento» y los acostumbrados «músicos». Por cierto que en boca de «La Alegría» el poeta habla de su propio oficio de combatir la herejía con su verso:

... aquel herejazo
que estos días les ha hecho
a los poetas andar
mordiéndose uñas y dedos,
con el concepto de un palmo...

El «auto» desarrolla su intención doctrinal siguiendo el esquema de la «hidalguía» y los informes que eran precisos para declararla: este artificio de seguir de cerca un esquema jurídico lo vuelve a emplear Calderón en el auto *Las Ordenes Militares,* donde Cristo logra un hábito de caballero —cumpliéndose de paso un homenaje a las órdenes de nobleza—, y, en forma aún más curiosa, en *La vacante general,* donde Cristo hace oposiciones a cátedra, esquema que se recubre de simbolismos adicionales, pe-

ro que conserva todo su efecto en España, donde la provisión de cátedras sigue hoy un reglamento análogo al de las antiguas «oposiciones» medievales —y a las actuales para canónigos—. Como se ve, Calderón se complacía en adaptarse a un desarrollo conocido y habitual entre el público de su época —y en especial, entre las personas que eran destinatarias directas del «auto»—, para enderezarlo sorprendentemente a una significación religiosa.

Pero para contrastar con ese esquema, familiar sobre todo a una minoría, *Las Órdenes Militares* va precedido de una «loa» en que se juega con alusiones a los nombres de las calles de Madrid (por ejemplo, se habla de que Adán y Eva vivían en la calle de los Jardines, pero se hubieron de mudar a la de la Amargura). Las loas, pues, cumplen un hábil contrapunto, y a veces superan en interés y belleza a su propio «auto»: así ocurre en *El Viático Cordero,* cuya loa es una «Danza de las horas», o. para ser exactos, de los «husos horarios», girando en tomo a un reloj y describiendo los países que tocan a cada uno, bajo la dirección del personaje llamado «La Geografía». El sentido religioso aparece en seguida, unido al homenaje al monarca: en todas las horas hay algún meridiano en que están diciendo misas en el mundo, por mérito del rey español que ha hecho que la cristiandad diera la vuelta a la tierra.

En muchos «autos» es evidente la ocasión cortesana: para festejar una solemnidad palaciega, se encarga a Calderón un auto que exalte la Eucaristía partiendo del esquema de ese acontecimiento, a veces por caminos de sutil ingeniosidad: así, el que se titula *El nuevo Palacio del Retiro* dice ya en su mismo título la ocasión que festeja: en su loa hay personajes como «Palacio, galán», «Buen-Retiro, galán», «Jardinero», «Sabiduría», «Primera Dama», «Vida Contemplativa», etc. Análogo es el caso de *El socorro general,* conmemorador de una amnistía, y el de *La segunda esposa;* pero destaca por Ib forzado de su alegorismo *El valle de la Zarzuela,*

donde la falsilla está constituida por un hecho ocurrido al rey en una cacería. Otras veces los acontecimientos son propiamente eclesiásticos, como en *El Año Santo de Roma* (1650) y *El Año Santo en Madrid, El cubo de la Almudena,* etc. El esquema mitológico reaparece de vez en cuando: resulta soprendente que puedan ser «autos sacramentales» obras que se titulan *Psiquis y Cupido, El Sacro Parnaso, Andrómeda y Perseo,* etcétera, pero en alguna ocasión se explica el simbolismo por el juego conceptual *(El verdadero dios Pan),* y otras veces estos «autos» son, en realidad, versiones teológicas de otras obras calderonianas de análogo título. Ya se avisó que Calderón parafrasea en forma de «autos» muchas de sus obras de éxito, sean o no mitológicas, y señalábamos el caso inaudito de *El pintor de su deshonra*. Esto ocurre en géneros muy diversos, desde *La vida es sueño* hasta la zarzuela *El Jardín de Falerina*. Nos encontramos, pues, ante un fenómeno singular de la historia del teatro: un autor que toma algunas de sus obras, y sobre su esquema, sabido por el público, construye una alegoría religiosa, cuyos personajes son transmutación simbólica de los personajes de las obras profanas.

No nos sorprende, en cambio, que Calderón recurra repetidamente a temas bíblicos —*Las espigas de Rut, La torre de Babilonia, La piel de Gedeón,* etc.—, pero si se mira de cerca se advierte que el simbolismo bíblico está reforzado y entrecruzado por otros numerosos simbolismos adicionales: esto se hace visible en *La cena del rey Baltasar,* escenificada en nuestros días con gran éxito. Pero permítasenos complacemos especialmente en algún caso en que Calderón inventa un «auto» sobre un motivo de pura fantasía plástica: señalamos *La humildad coronada de las plantas* (1644) como una de las joyas de su género, por su delicada belleza, no necesitada de excesivos intrincamientos conceptuosos. Los personajes son todos de la misma especie, en contra de lo acostumbrado en los autos: son plantas —salvo dos ángeles, de función auxiliar—. *Se significarán trayendo unos bastones,* dice la acotación

del autor, *y en el remate de ellos las hojas y las ramas de su nombre*. «El Cedro» simboliza a Cristo crucificado; «La Espiga» y «La Vid», naturalmente, la Eucaristía; «El Espino», el judaísmo; «El Almendro», el «gracioso», etc. Por la gracia de la fantasía y del lenguaje, este auto es una de las piezas más bellas y de más delicada y sobria plasticidad entre las de Calderón. Pero si hubiéramos de presentar uno solo entre estos «autos» tomaríamos *El gran Teatro del Mundo* (1635?), donde el autor, en su continuo replanteamiento de la esencia escénica misma, utiliza el procedimiento del «teatro dentro del teatro»: sus personajes son «El Autor» (Dios), «El Mundo», «El Rey», «La Discreción», «La Ley de Gracia», «La Hermosura», «El Rico», «El Labrador», «El Pobre», «Un Niño», «Una Voz». «El Autor» llama al «Mundo», que es el gran teatro donde representarán una obra todos los tipos humanos mencionados. Esa obra se titula *Obrar bien, que Dios es Dios,* y en ella las puertas a los dos lados de la escena simbolizan la cuna y el sepulcro. Después de su actuación, las figuras son despojadas de sus galas y juzgadas con arreglo a sus méritos. Hay, pues, un remoto recuerdo de las «Danzas de la Muerte», pero los personajes no danzan sino que representan su papel en el mundo, ante los ojos del Autor, que les da sólo una indicación de lo que son para que sepan cómo pueden improvisar. Ya la llamada inicial del «Autor» al «Mundo» nos da el tono solemne y rotundo de la obra. La acotación dice: *Sale el Autor con manto de estrellas y potencias* [celestes] *en el sombrero*. Y comienza diciendo:

Hermosa compostura
de esa varia inferior arquitectura
que entre sombras y lejos
a la celeste usurpas los reflejos,
cuando con flores bellas
el número compite a las estrellas,
siendo con resplandores

humano cielo de caducas flores…

Pero nuestro recorrido por los autos de Calderón no puede ser total. En resumen, ellos representan la acentuación de los modos y valores peculiares de su teatro, en que sobre la intención religiosa se extiende la honda reflexión filosófica, y todo ello se transmuta en fantasía en el espacio y el tiempo, ante el atónito espectador, con plena conciencia de complacido virtuosismo. Se reconoce siempre la justificación festiva y eclesiástica: así, en la loa de *El árbol del mejor fruto,* el personaje bufonesco que encarna «El Pueblo» expresa claramente el fondo polémico y doctrinal de estas obras:

… Pues hubo quien
dijo que el Día de Dios
era cada cascabel
de un danzante, silogismo
contra el apóstata infiel…

La creencia de que basten los silogismos para convertir apóstatas puede parecer ingenua: el sentir filosófico de Calderón era más profundo de lo que podría pensarse por esa expresión, que tiene un valor de tropo retórico (como el llamar «cláusulas» a los versos). Ya se indicó la auténtica profecía filosófica contenida en *La vida es sueño:* en otros lugares encontramos aún mayor nitidez y modernidad en la manifestación de una nueva posición del espíritu humano, que en Calderón no representa —como tampoco todavía en Descartes, justo es decirlo— un abandono de sus creencias:

¿Qué soberano poder
hoy ser al no ser le ha dado
que yo conmigo he pasado
sin mí, del no ser al ser?
¿Quién me dio ojos para ver?
¿Quién oídos para oír?

¿Quién tacto para sentir
y sobre oler y gustar,
vida para respirar
y alma para discurrir?
¿Quién soy? Pero ¿qué sentido
podrá decírmelo hoy,
si para saber quién soy
fuerza es saber quién he sido?
Y esto está tan escondido
al primer discurso humano
que investigarlo es en vano;
pues si quien a mí sin mí
me hizo, no me informa aquí
a mí de mí, será llano,
de ansias mis discursos llenos,
tome mi discurso atrás;
pues cuando sé de mí más
es cuando de mí sé menos.

(Auto *El pintor de su deshonra)*

Pero, como decíamos, si en los autos aumenta la densidad de pensamiento, mucho más crece la libertad en la imaginación creadora, renovando a cada vez los supuestos mismos de la obra, con una claridad de conciencia técnica que, como en las comedias, llegan a manifestar, en verdadera autocaricatura del producto literario, los personajes mismos; como en la loa que precede a *Lo que va del hombre a Dios:*

PLACER. *… No hallar mi ingenio*
(al ver que ya restaurado
deja el Rey al mundo entero,
y al hombre por virrey suyo,

con todos sus Sacramentos)
de qué ha de ser este auto,
puesto que empezar le veo
por donde acaban los otros.

PESAR. *¿Eso te entristece, necio?*

PLACER. *Pues ¿qué me ha de entristecer,*
sino ver un argumento
vuelto lo de abajo arriba?
¿No estaba en estilo puesto
que empiece el Hombre pecando,
que acabe Dios redimiendo,
y en llegando el pan y el vino
subirse con él al Cielo,
al son de las chirimías?
Pues ¿cómo hoy no pasa eso?

Desde ahí, viendo a Calderón en su señorío consciente del ser mismo de la ficción escénica, podemos comprender su grandeza artística: una grandeza, sin embargo, que supera en el terreno de una «historia del teatro» lo que puede alcanzar en una «historia de la literatura».

TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO DE CALDERÓN

Al lado del complejo edificio calderoniano, el teatro español del XVII se extiende también en planos relativamente limitados, pero también de gran interés: ya se previno cómo la vida de la escena española se bifurca en el gran drama meditativo y la comedia ligera, que anticipa la comedia europea del fin del XVII, y el XVIII. Así, Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), aunque suele ser recordado por dramas de capa y espada basados en el sutil código calderoniano del honor, en realidad podría interesar para la escena actual por sus vodeviles de enredo. Compárese, en

efecto, un grupo de obras de tan seca casuística como *Del rey abajo ninguno,* o *Labrador más honrado, García del Castañar, Cada cual lo que le toca* u *Obligados y ofendidos,* con su deliciosa comedia *Entre bobos anda el juego,* o incluso con una obra intermedia entre estos dos extremos, como *Don Diego de Noche,* y se habrá de reconocer que aquellos dramones de honor y ofensas quedan como curiosidad formalista, mientras que estas piezas ligeras son capaces de seguir viviendo en las tablas. *Del rey abajo*... se hace especialmente antipática por girar en torno a la excepción de la regla del honor, el Rey que podía disponer de la fidelidad conyugal de sus súbditos sin que éstos hubieran de darse por ofendidos: claro que esta excepción se plantea teóricamente, porque no es el Rey el que infama en la obra sino un cortesano con las insignias reales.

Pero mejor «riza el rizo» Rojas Zorrilla en *Obligados y ofendidos,* superponiendo ofensas y compromisos de ayuda mutua sobre una pareja de duelistas, hasta que al fin deciden, por sutiles distingos y razonamientos, que no tienen obligación de seguirse batiendo. En cambio, *Entre bobos anda el juego* es una pequeña obra maestra, que recordando de lejos la comedia de Tirso *Desde Toledo a Madrid* (**véase pág. 698**), constituye un avance de posteriores atmósferas literarias: por un lado, además de estar del todo arraigada en las formas vigentes del teatro del Siglo de Oro, tiene mucho de novela picaresca y recuerda, en especial, ciertas escenas del *Quijote;* por otro lado parece anticipar el tono de la comedia —por ejemplo— de Goldsmith, de Molière y de Goldoni, además de muchos aspectos de la novela inglesa del XVIII. Es comedia itinerante, pero el trayecto es inverso al de Tirso —de Madrid a Toledo— y culmina en una embrollada situación nocturna en una venta, con errores de cuartos, de declaraciones amorosas y de peleas en la tiniebla, que recuerdan a la vez a las ventas quijotescas y a la de *Joseph Andrews* (véase tomo II, pág. 120). Por otra parte, el grosero novio es ya un figurón central, lo que da a la comedia un «reparto» insólito en su época, próximo

al tono de Molière o de Congreve: no es el «galán», ni el «gracioso», ni el «barba», y sin embargo es el eje de la pieza.

Todos los dramaturgos de la época muestran un cambio, suave y poco revolucionario en su aspecto, pero de gran trascendencia: así, Juan de Matos Fragoso (1608-1689) parece a primera vista un lopesco, sencillo e idílico, pero en *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador,* la figura del monarca queda más democratizada que en Rojas, y en *Lorenzo me llamo, carbonero de Toledo* ocurre algo inaudito: un villano logra merecer la mano de una dama, ennobleciéndose en la guerra. Esto hubiera sido inconcebible unos años antes. Pero la figura arquetípica de la nueva tendencia escénica es Agustín Moreto (1618-1669), fino virtuoso de sutiles conflictos sentimentales que tienen algo de partidas de ajedrez. Es fácil encontrar antecedentes a obras como *El lindo don Diego* —semejante a *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro, con mayor suavidad y complicación—, o *El desdén con el desdén,* su obra maestra; pero lo decisivo es el nuevo refinamiento con que se prolongan y entretejen los enredos hasta asumir calidad de encaje. Con decir que la situación básica de *El desdén con el desdén* es la del galán que finge despreciar a la orgullosa para someterla a su amor, no nos haremos idea cabal de esta comedia; porque su valor está en cómo se varían y alargan los matices de la batalla de corazones. Al principio, el criado del galán tiene que ayudarle a fingir el desdén, incluso poniéndole un puñal desenvainado junto a la cara para que no se vuelva a mirar a la dama: la culminación de la obra está en un baile de máscaras, donde la intriga se complica bajo los antifaces, y en una escena en que ambos se confiesan mutuamente su amor… por otras personas. Otras obras de Moreto conservan plena gracia y vitalidad para la escena actual: alguna quizá puede tener su interés condicionado por el artificio de la intriga —*La confusión de un jardín,* que parece llevamos al ambiente de la «ópera bufa»—, o por la referencia literaria previa —*El licenciado Vidriera,* donde el te-

ma del «loco de cristal» se inserta en una intriga italiana—, pero, por ejemplo, *Defuera vendrá…* es una deliciosa variación sobre ese refrán, que podría insertarse en cualquier antología de la comedia europea de principios del XVIII. Análoga atmósfera —comedia de enredo con restos de sabor Barroco— se observa en las obras escénicas de los demás autores coetáneos, como Juan Bautista Diamante, Jerónimo de Cáncer y, excepcionalmente, la gran poetisa mejicana sor Juana Inés de la Cruz (véase tomo II, pág. 110).

Pero hay que advertir que esa «comedia dieciochesca» europea donde menos se producirá es precisamente en España: el teatro se desintegra en sus elementos internos, y se desperdicia la posibilidad de una fértil evolución hacia un teatro ligero de acuerdo con el nuevo espíritu de los tiempos. A pesar de que las analogías que hemos ido señalando nos parecían sugerir que la comedia «rococó» deriva de precedentes españoles, hay que reconocer que de hecho esto no ocurrió apenas, y esas semejanzas son producto de una evolución más amplia de la atmósfera literaria europea. Cuando Leandro Fernández de Moratín se incorpore tardíamente a ese «tono europeo» no enlazará con Moreto, sino que tendrá los ojos puestos en Francia e Italia, y por eso mismo quedará como un cuerpo extraño dentro de la tradición española, al volver, con el Romanticismo, el influjo de las formas teatrales del Siglo de Oro. Para advertir la dispersión, podemos tomar las obras de Bances, de Antonio de Zamora (1660-1728), autor de una nueva versión del tema donjuanesco, o, sobre todo, de José de Cañizares (1676-1750), cuyas comedias nos producen la extraña sensación de estar escritas pasando de voces directas a voces en falsete, y alternando un rastrero prosaísmo un poco achulapado —ya se preludia don Ramón de la Cruz— con incrustaciones tardías de barroquismo, de las cuales, no pocas veces, se ríen los mismos personajes que deberían decirlas en serio. Alguna vez, con tocio esto, hay que reconocer que es afortunada la caricatura del len-

guaje calderoniano —sin mengua de imitarlo otras veces, como solución estereotipada para determinados momentos—: en *El dómine Lucas* dice una de las damas:

Pues, querido don Antonio,
de mi vida y de mi alma,
el arbolito que vuela,
el pajarito que para,
el pececito que ruge,
la fierecita que canta,
todos en comparación
de tu persona gallarda
son, son, son… ¡Válgate Dios!
Ahora una cosilla entraba,
que si me acordara de ella,
de pura risa lloraras,
porque árbol, pájaro y pez,
y fiera, todo paraba
en decir que sí, que no,
torna, vuelve, toma y daca.

En medio de un excipiente inerte de tonillo vulgar, flotan todavía escombros de la alta retórica que justificaba la convención elegida por el teatro del Siglo de Oro, aquí entrada en rápida descomposición.

Literatura inglesa en la segunda mitad del siglo XVII

La obra poética de Milton

Para la lectura de la obra poética de John Milton (1608-1674) conviene tener en cuenta la posición espiritual de su autor en su circunstancia histórica, posición sin extremismos, pero claramente afiliada a una determinada tendencia inglesa: puritano, es decir, enemigo de la organización eclesiástica, aun en la elástica forma del anglicanismo, pero no individualista del todo en la religión: enemigo de la Corona, pero no democrático defensor del pueblo como sede de la soberanía, sino partidario de un «contrato» entre pueblo y rey: medievalista todavía, en cuanto responde a unas creencias muy concretas, pero renacentista en su humanismo y su amor al clasicismo y la elocuencia, sin inconveniente de subordinar el ideal helénico a un superideal hebraico más o menos vago. Con Milton —y en la prosa, con Bunyan— vemos nítidamente lo que antes sugeríamos: ningún momento cultural ha tenido tanta pretensión filohebraica como esta época inglesa, que quiso ser «la nueva Israel», subordinando la lectura de los Evangelios a la del Antiguo Testamento. Pero estas premisas intelectuales y religiosas no nos sitúan todavía en el «problema Milton», que hay que tomar en un sentido estrictamente literario: ¿podemos seguir aceptando el enorme prestigio de que la tradición ha revestido a Milton? Sólo a medias, y ello no porque —como suele decirse— nuestra época participe menos que él de sus creencias, sino por atención a valores rigurosamente poéti-

cos, esos mismos valores que los más incrédulos no regatean a Dante: ni porque haya en Milton un exceso de intención pedagógica, como cuando, en el *Paraíso reconquistado,* habla de los grandes trágicos como *teachers best of moral prudence,* «los mejores maestros de prudencia moral», pues sabemos que una doctrina didáctica puede no ser impedimento para una auténtica poesía, si además el poeta sabe actuar como tal.

En un orden más externo, encontramos en Milton una forma oratoria, antes que lírica: la broncínea sonoridad de su lenguaje no sigue las conveniencias propias de la poesía, pues, a pesar de lograr rotundos endecasílabos, los deja diluidos en larguísimos párrafos —sobre todo en las obras de la madurez de Milton, cuando estaba ciego—. El sentido es retórico, evidente, consabido, sin novedad; los hallazgos concretos de adjetivación inventiva —cercana a la de los «metafíisicos»— quedan meramente incrustados en el largo meandro de una frase obvia. Si se logra, al fin, un efecto poético en el espíritu del lector, es por «acumulación», cuando al cabo de muchos versos no cabe negar valor a lo ya visto; pero la mejor poesía es la que, además del efecto de conjunto, sabe ir en cada palabra produciendo un efecto de sugestión e iluminación nueva. Esto quiere decir—dada la identidad poética de «fondo» y «forma»— que lo que no nos convence es la imaginación de Milton, el modo de percibir el mundo que se revela a través de su obra; su percepción es lejana, genérica, sin damos la impresión de experiencia vivida, sino de valores morales acatados y de cuya plausibilidad se nos persuade fácilmente. Pues incluso en un orden religioso, la dimensión que se nos hace presente de su experiencia espiritual, es la moral, no la de fe; la lectura del *Paraíso perdido* no nos deja la seguridad de que Milton creyera, por ejemplo, en la existencia del diablo, y la lectura del *Paraíso reconquistado* nos demuestra, si no quedó claro en el prólogo al *Paraíso perdido,* que no creía en la divinidad de Jesucristo. Milton, en un orden de tendencias históricas, es el maestro de

toda una escuela poética que llega hasta el siglo XIX (Tennyson), con paralelos fácilmente señalables en el Continente, pero en cierto modo representa una reacción frente a la tendencia de la época del Renacimiento —en Inglaterra y España, solamente— a sintetizar lo popular con lo culto, lo medieval con lo humanista; Milton sólo toma lo «elocuente». *Milton writes English like a dead language,* «Milton escribe inglés como una lengua muerta», afirma el poeta T. S. Eliot. Y Addison advirtió: *Our language sunk under him,* «Nuestro idioma se hundió debajo de él».

La obra poética de Milton se divide en dos épocas, separadas por un intervalo, de unos treinta años, dedicado a controversias religioso-morales, a través de panfletos, causantes de los disgustos que, en 1652, le dejaron ciego. Estos años coinciden aproximadamente con los años de guerras civiles en Inglaterra: resueltas las discordias con la Restauración de la Corona, en 1660, Milton quedaba en el bando de los que estaban aparentemente derrotados, pero cuyo espíritu moral penetró hasta el fondo a Inglaterra, uniéndose con el sentido de fidelidad política del anglicanismo.

La obra juvenil de Milton empieza con el *Himno en la mañana de Navidad (Hymn on the Morning of Christ's Nativity,* 1629), larga oda en estrofas perfectamente cinceladas, que, en algún momento, parece acercarse a la atmósfera shakespeariano-«metafisica», como cuando la Paz, coronada de olivo,

with turtle wing the amorous clouds dividing,
and waving wide her myrtle wand
she strikes a universal peace through sea and land.

[«con ala de tórtola separando las amorosas nubes, — y ondeando ampliamente su vara de mirto — hace estallar una paz universal por mar y tierra»]; pero, en su conjunto, sigue una línea plana, simplemente oratoria. En general, para valorar el sentido de toda posible cita miltoniana, conviene tener en cuenta su

inserción en un contexto siempre más genérico que sus detalles; podrá haber adjetivos dignos de Donne, pero estarán usados como simples epítetos decorativos. Mero ejercicio académico, sumergido en alusiones mitológicas, es su poema A *la muerte de un bello niño, que murió de tos (On the death of a fair infant, dying of a cough)*; en cambio, su poemita *Al tiempo (On time)* es una de las cumbres de la obra de Milton, con posible parentesco, no ya con Donne, sino más bien con Herbert o Vaughan:

… then long eternity shall greet our bliss
with an individual kiss;
and joy shall overtake us as a flood…

[«… entonces la larga eternidad saludará nuestra dicha — con un beso particular; y la alegría nos arrebatará como una inundación.»] Podemos prescindir de obras menores como A *la Circuncisión (Upon the Circumcision), En una música solemne (Ata solemn music),* útil para conocer el ideal estético de Milton, en cierto paralelismo con la *Oda a Salinas* de Fray Luis, y A *Shakespeare (On S.),* pequeño panegírico, que, cambiándole sólo el nombre del destinatario, podría lo mismo servir para cualquier otro, llámarase Virgilio o Ben Jonson: es significativo advertir cómo, en el fondo, el lenguaje de estos versos no tiene nada que ver con el shakespeariano. Mayor interés tiene el díptico *L Allegro e Il Pense roso,* cuidadas y nítidas exposiciones de la alegría y la melancolía, entregando por fin la palma a esta segunda. De vez en cuando, se logran magníficos efectos expresivos, bien sea con profundidad imaginativa, como en la descripción de la aurora,

while the cock with lively din
scatters the rear of darkness thin

[«mientras el gallo con vivaz estrépito — dispersa el fondo de l.t tiniebla adelgazándolo»], bien enjuego puramente sonoro, incluso aliterativo, como ante el mar

swinging slow with sullen roar

[«meciéndose lento con sombrío mugir»]. Pero el contexto total tiene algo de simple discurso o ejercicio psicológico, sin ahondar.

En esta época juvenil, Milton empieza sus sonetos, continuados en su época madura, y entre los cuales están sus momentos de más intenso lirismo: concretamente, los numerados XVI, XVII y XIX; el primero es una reflexión sobre la vanidad de la parte que ha gastado de su existencia, terminando con el reconocimiento, no muy «puritano» por cierto, de que a Dios se le puede servir en todas las formas de vida, aun en plena inactividad. El xvii es casi baladí, en su tema: una simple invitación a almorzar, pero la media voz del verso sabe ajustarse exactamente a su pequeño mundo entrevisto, del deshielo primaveral y la modesta mesa del poeta, con verdadero encanto. El soneto XIX recuerda la visión en sueños de su difunta esposa —la segunda de las tres que tuvo Milton, pues la primera le abandonó, inspirándole panfletos a favor del divorcio, y el duradero antifeminismo que se advierte en la Eva de su *Paraíso Perdido*—: el poeta, ciego ya, no había visto nunca a esta esposa muerta, y cree verla vestida de blanco, con la faz velada, pero

I waked, shefled, and day brought back night.

[«Desperté, huyó, y el día me devolvió mi noche.»] Las obras juveniles de Milton se completan con la oda *Lycidas,* a un amigo ahogado, cuyo recuerdo sirve de pretexto a Milton para una invectiva anticlerical, y la «mascarada» *Comus:* compuesta para unos niños, carece de verdadero sentido teatral, desarrollándose elocuentemente en un mundo boscoso poco persuasivo. Una niña se pierde en el bosque, alejándose de sus dos hermanitos, y el brujo Comus quiere raptarla, pero la defienden eficazmente la ninfa Sabrina (o sea, el río Severn) y el «genio bueno». Con evidente apelación a la tradición de Spenser y Sydney, esta «mascarada» se desarrolla en largos parlamentos donde lo silvestre es sólo un tenue símbolo de lo moral.

Después del paréntesis de polémicas y de la ceguera, Milton emprende sus obras más ambiciosas, sobre todo el *Paraíso perdido (Paradise Lost,* 1667). Se inspira en el tono del poema caballeresco italiano exponiendo clásicamente en el prólogo:

Of Man's first disobedience, and the fruit
of that forbiden tree, whose mortal taste
brought death into the world, and all our woe,
with loss of Eden, till one greater man
restore us, and regain that blissful seat,
sing Heavenly Muse, that on the secret top
of Oreb, or of Sinai…

[«De la primera desobediencia del hombre, y el fruto — de ese árbol prohibido, cuyo sabor mortal — trajo la muerte al mundo, y toda nuestra desdicha, — con pérdida del Edén, hasta que un hombre más grande — nos restaurase, devolviéndonos el feliz asiento, — canta, Musa Celeste, que en la oculta cima — del Horeb o el Sinaí…»], para terminar declarando que su intención es *justify the ways of God to men* [«justificar a los hombres los caminos de Dios»]. Esta impertinente «Musa Celeste», en contraste con el Sinaí, anuncia la desazón que sentiremos en el *Paraíso perdido,* entre el clasicismo convencionalmente descriptivo y la profundidad del drama desarrollado. Nos infunde respeto el poema, pero nos quedamos fuera de él: los ángeles, los diablos y nuestros primeros padres resultan elocuentísimos, pero su palabra nos es ajena. Un poema como el *Caín* del impío Byron tiene para nosotros mayor fuerza que esta perfección escenográfica tan laudablemente moralizadora. Para entender el sentido del poema, es conveniente asomarse al que quiso ser su complemento, el *Paraíso reconquistado (Paradise regained),* donde a la tentación de Eva y Adán se opone la tentación de Cristo en el desierto; con la victoria de este «hombre más grande» —pues Milton, insistimos, no le considera Hijo de Dios— se contrapesa la caída primera. La

tentación adopta una forma inesperada: el demonio, por ejemplo, ofrece al hambre de Cristo un banquete servido por unos Ganimedes, en medio de un bosquecillo poblado de ninfas. El momento culminante llega cuando el tentador ofrece, como lo mejor del mundo, la cultura griega y sus filósofos, a lo que Cristo contesta prefiriendo la sabiduría hebrea; no pasa de un escarceo académico, y, además, advertimos que los hebreos de Milton están helenizados por completo, no sólo en el lenguaje con que nos son exaltados, sino, sobre todo, en su función «clásica»: vienen a ser los griegos de la moral.

La obra de Milton se completa con una tragedia, *Sansón agonista (Samson agonistes),* donde, tras de un prólogo sobre la idea aristotélica de la purificación por la tragedia, se presenta el tema del ciego Sansón —en el fondo, el ciego Milton— muriendo en catástrofe general, dentro de una forma semejante a la de los viejos maestros helenos de la tragedia. Pero no hay el menor movimiento dramático; monólogo tras monólogo, la obra transcurre como bien redondeado alegato personal. Quizá su autor purificara sus afectos —como quería Aristóteles— a través de la emoción trágica de su obra: el lector —pues no cabe hablar de espectador— no llega a sentir tal cosa.

La prosa inglesa desde el fin de la época elisabetiana hasta el comienzo de la Restauración

Conviene reunir en una sola ojeada la suerte de la prosa inglesa desde la época «jacobea» hasta 1660, fecha de reposición de los monarcas ingleses con Carlos II: habremos dejado atrás, como punto de separación, las obras de Sir Francis Bacon y de Burton, con su *Anatomía de la melancolía,* y llegaremos a incluir a Cowley, primer ensayista en el sentido moderno, y a Hobbes, teórico del Estado, dejando para otro apartado al puritano Bunyan, por escrúpulo cronológico más que por otra cosa, y a Pepys con su *Diario* tan tardíamente conocido. La constitución de la *Royal Society* en 1662 sirve de piedra miliar en el ambiente de la prosa re-

flexiva, sentando un criterio de racionalismo científico, y aun de academicismo, en el elástico sentido en que cabe hablar de tal cosa en Inglaterra. Es un período de crecimiento de la parte «lógica» del lenguaje frente a la parte «fantástica», si bien con diversas intenciones: sea por el moralismo ciceroniano de la prosa puritana de Millón, sea por una inclinación analítica, sucinta, observadora y reflexiva —pero, en definitiva, más literaria—, como ocurre en Thomas Browne. La tendencia general de la época ha hecho que, tanto en su prosa como en su verso, quedara mucho tiempo eclipsado injustamente detrás de Milton el que en realidad era el mejor prosista —así como el mejor poeta— de esta época: John Donne. Pero de su obra en prosa (como de la de Milton) tratamos aparte, uniéndola a su obra en verso; así, además de considerar en bloque su creación (uniéndola a la de los demás poetas «metafísicos», que a veces fueron también excelentes prosistas, como Traherne y Herbert) vimos fuera de este capítulo esa gran posibilidad desperdiciada y no estimada de la prosa de Donne: una buena prosa barroca, no sólo reducida a un estoicismo conceptista superficial; sino entrando en profundidad, como la prosa de Quevedo.

Lo primero que se observa es la casi desaparición del género narrativo, que parecía anunciarse prometedoramente en prosistas elisabetianos como Nashe, Dekker, etc. (**véase pág. 604**). Las controversias religiosas que inundaban Inglaterra de panfletos excitaban los recelos puritanos ante la producción de novelas. Las novelas que se leen en esa época —principalmente en los ambientes de aristocracia, o sea, los más alejados del puritanismo parlamentario por su proximidad a la Corona— solían ser francesas (Scudéry, D'Urfé), llenas de fogosas pasiones, y a menudo con personajes neoclásicos (Ciro, Escipión), que, en el fondo, son personajes de libros de caballerías. En efecto, la novela de espíritu heroico sufre sólo amortiguado y lejano el impacto de la traducción del *Quijote, y* todavía en tiempo de Dryden, a final del

siglo, se notan restos de su ambiente irreal y de su alta temperatura afectiva, hasta que DeFoe ponga los pies en tierra a la novela. Por entonces, y por la palabra francesa *román,* novela, los ingleses empezaron a llamar *romantic* a lo emotivo y fantástico, más que a lo propiamente novelesco, y de ahí vino luego el nombre de «Romanticismo». Todo lo más, podemos señalar al último narrador elisabetiano, y aun éste casi con caracteres postumos y de excepción: se trata de Emmanuel Foord o Ford, muerto hacia 1607, y cuya obra tiene mayor boga desde su muerte hasta la mitad del siglo. Aunque su valor intrínseco no sea grande, es muy curiosa su obra por ligar momentos alejadísimos de la prosa inglesa; todavía es Ford en cierto modo algo contemporáneo de la novela arcádica de Sydney y ya está anticipando *Robinsón Crusoe*. Esto lo vemos sobre todo en su novelita *La agradabilísima historia de Omatus y Artesia (The most pleasant history of Omatus and Artesia),* escrita tal vez en 1598, pero publicada cinco veces entre 1607 y 1683; hay en ella un cañamazo constante de motivos —viajes, amor, naufragio, islas, salvajes, emboscadas—que, con la sola supresión del tema sentimental, se conserva en *Robinsón,* aunque con un sentido y clima imaginativo totalmente opuesto. En *Omatus y Artesia* —como, en contraste más violento, en *Persiles y Segismundo*— nos molesta ver la mezcla de tono bucólico y de realismo concreto y práctico. En efecto, la obra empieza en este tono «legendario»: *In the rich and renowned country of Phrygia… dwelt two ancient knights…* [«En la rica y renombrada comarca de Frigia… moraban dos ancianos hidalgos…»] Pero, en medio de ese mundo de estampa de cuento, hay una incipiente tendencia a la concreción de las aventuras, que explica su pervivencia en los albores de la edad racionalista: *Luprates and the rest being landed, carne in the night into the plains to steal cattle…* [«Desembarcados Luprates y los demás, fueron de noche a las llanuras *a robar ganado…»]* Estamos ya cerca de las narraciones de la Res-

tauración, como *Orunoko* o como *La isla de Pinos,* con náufragos prácticos y hábiles, aprendices de Robinsones.

Pero la mayor parte de la prosa inglesa de la época está entregada a las discusiones religiosas, generalmente en estilo escueto, siguiendo el senequismo que ya vimos en Sir Francis Bacon (**véase pág. 605**), salvo por lo que toca a Donne y Milton. Incluso aparece un primer periodismo, en los boletines llamados *corantos* (nombre, derivado del francés *courant,* que también designaba una danza de la época). Por millares se cuentan los folletos y los sermones impresos al calor de las peripecias religioso-políticas que agitaban, a veces sangrientamente, la Inglaterra de entonces. El escritor más típico, sin embargo, de este nuevo estilo, no parece muy preocupado por problemas religiosos: es Sir Thomas Browne (1605-1682), de un amplio anglicanismo, sospechoso incluso de catolicismo, que preludia, como en Montaigne inglés, el futuro «ensayo», empleando un estilo jadeante a fuerza de entrecortado: *The first day ofour jubilee is Death; the Devil hath therefore failed ofhis desires: we are happier with death than we should have been withouth it: there is no misery but in himself, where there is no end of misery, and so indeed, in his own sense, the Stoick is in the right*. [«El primer día de nuestro jubileo es la muerte; por tanto el Diablo ha fallado en sus deseos: somos más felices con la muerte que hubiéramos sido sin ella: no hay miseria sino en uno mismo, donde no hay fin a la miseria, y así, desde luego, en su propio sentido, el estoico tiene razón.»] Pero Browne, al escribir *Religio Medici* (1643), *Pseudodoxia Epidémica* (1646), donde, como luego Feijoo en España, se dedica a deshacer supersticiones, *Sepultura de urna (Urn Burial)* y *El jardín de Ciro (Garden of Cyrus,* 1658), no pretende de veras entrar en un soliloquio profundo, sino organizar un lapidario juego estilístico de sobria elegancia. Hay un momento en que parece que va a llevarnos a su propia intimidad, a un autoanálisis moderno, pero entonces nos defrauda, evadiéndose a una reflexión de generalidades morales: estará

reservado a Cowley, como veremos en seguida, dar ese paso decisivo. Pues con Browne, aunque el lector de hoy aguza los oídos, reconociendo una nota actual y suya al leer: *The world that I regard is myself* [«El mundo que contemplo soy yo mismo»], se ve luego retenido por inacabables consideraciones cosmológicas y astrológicas: ... *it is the microcosm of my own frame that I cast mine eye on*... [«... es el microcosmos de mi propia forma donde pongo mis ojos...»], y, cuando cree asir un dato, encuentra: *At my nativity my ascendant was the watery sign of Scorpio*... [«En mi natividad, mi signo dominante era el acuoso signo de Escorpio...»]

Al lado de Browne, figura George Savile, marqués de Halifax (1633-1695), que aplica ese estilo a una interpretación psicológica y política de su experiencia en *El carácter de Carlos II (The Character of Charles II)* (no impreso hasta 1750). Y, en el terreno de la controversia religiosa propiamente dicha, hemos de elegir algún nombre, como el de Jeremy Taylor (1613-1667) y el de John Goodwin (1594-1665). Pero ningún autor de este campo se ha hecho tan famoso como el teórico político Thomas Hobbes (1588-1679), con su tratado *Leviatán,* consideración rigurosamente fáctica y amoral del *bellum omnium contra omnes* y del «leviatánico» poder estatal como mal inevitable para el armisticio humano. Aparece aquí en la prosa inglesa un movimiento nuevo, casi cartesiano, de avance lógico en el razonamiento encadenado: *To this war of every man against every man, this also is consequent: that nothing can be unjust. The notions of right and wrong, justice and injustice, have there no place. Where there is no common power, there is no law: where no law, no injustice*... [«De esta guerra de todos contra todos se deduce también que nada puede ser injusto. Las nociones de bien y mal, justicia e injusticia, no tienen lugar aquí. Donde no hay poder común, no hay ley: donde no hay ley, no hay injusticia...»] Hasta ahora, nunca había sonado tanto el inglés a ecuación matemática.

Detrás de la prosa más famosa y visible de estos años, había otra que hoy estamos aprendiendo a saborear: cartas, memorias, relaciones de viajes, pequeñas biografías, etc. Y un apartado todavía inédito: la literatura femenina. Las inglesas tardan más que en otros países en aparecer en la historia literaria, pero después obtendrán y conservarán más importancia que las escritoras de ningún otro idioma. Hay una mezcla de viveza directa y de preocupada corrección en el estilo de estas mujeres que entran por primera vez en esta nueva actividad. Al principio, su obra es una sombra del mundo varonil, y no se publica o es ridiculizada. Lucy Hutchinson escribe la vida de su marido, el coronel Hutchinson, alternando los párrafos de redacción ceremoniosa con la emoción de contar cómo ella cayó con viruela la víspera de la boda, y sin embargo, el novio fiel cumplió su promesa de matrimonio cuando todavía yacía convaleciente. Pero esta obra no salió a la luz hasta 1806. Y Dorothy Osbome (1627-1695) escribió solamente cartas, aunque sirvan de diario y espejo único de su época: después, tras de larga reluctancia a renunciar a su personalidad, se casó con el embajador William Temple y abandonó su modesta e íntima literatura con el matrimonio. Pero un joven secretario de su marido la describe todavía *peaceful, wise and great* [«tranquila, inteligente y grande»]: este secretario se llamaba Jonathan Swift *y* escribiría los *Viajes de Gulliver.* Sólo hay entonces una mujer con verdadera vocación profesional de literata, más allá de las cartas y de los deberes familiares: Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle, que escribe inmensos volúmenes sobre todo lo divino y lo humano, ensayos, versos, tratados, entrando en los terrenos más variados. Su obra puede ser ocasionalmente seleccionada como lectura curiosa: pero su época consideró loca a la duquesa, y Samuel Pepys, intentando verla pasar en su coche una vez, apenas pudo distinguir, entre el populacho escarnecedor, *a very comely woman:* «una mujer muy guapa».

Otras cartas escriben mientras tanto los varones ingleses: algunas, incluso, demasiado viriles, como los consejos a su hijo que, preludiando los más famosos y posteriores de Lord Chesterfield, envía Francis Osborn (1593-1659), con consejos de sincera mundanidad —por ejemplo, sobre el peligro de casarse con una belleza—. Pero a nosotros nos interesa curiosear otras cartas, tan conscientemente literarias como aquéllas, donde hallamos algo nuestro: las *Epistolae Ho-Elianae* de James Howell (1594-1666), donde se cuentan las «maneras españolas», diciendo, entre otras cosas: *The Spaniard is very devout in his way, for I have seen him kneel in the very dirt when the Ave Mary bell rings; and some if they spy two straws or sticks crossewise in the Street, they will take them up and kiss them* [«El español es muy devoto a su manera, pues le he visto arrodillarse en el mismo polvo al sonar el Ave María; y algunos, si ven dos pajas o palitos cruzados en el suelo, los levantan y los besan…»]. Y luego cuentan la gran anécdota del embajador español Gondomar que paga un favor a un aldeano de Castilla «a la española», dándole las gracias, mientras su acompañante inglés quiere darle dinero, «a la inglesa».

Pero con esta obra estamos entrando también en el apartado de los viajes, donde, aun sin aparecer nada que iguale la obra de Raleigh, hay libros dignos de recuerdo, como *Los viajes* de Peter Mundy (1620-1667), en que su autor (1600-1667) nos presenta notas exóticas tan curiosas como ésta que observa en China: *The people there gave us a certaine Drinke called Chaa, which is only water with a kind of herbe boyled in itt. It must bee Drancke warme and is accompted wholesome…* [«La gente de allí nos dio cierta bebida llamada *cha,* que es solamente agua con una clase de hierba hervida. Debe beberse caliente y se considera saludable…»] Este *cha* es el té, que pocos años después se convertirá en la savia indispensable de la vida inglesa, y pieza esencial del mundo literario: el ensayista Hazlitt, según se dice, murió del abuso de esta infusión. Ocasionalmente, hay también alguna memorable nota viajera

entre los *Resolves* de Owen Felltham (1602-1668), siempre animado por un buen ingenio algo quevedesco, cuando describe los Países Bajos: *the great bog of Europe… a green Cheese in pickle* [«el gran fangal de Europa… un queso verde en vinagreta…»].

Otros prosistas hay más difíciles de clasificar, como John Earle (1600-1665) en su miscelánea *Microcosmographie, y* algún otro se entrega decididamente a la excentricidad estilística —Sir Thomas Urquhart (1610-1660)—, que sabe aprovechar su misma extravagancia para traducir dignamente a Rabelais. Pero una de las mayores novedades de esta prosa inglesa es el sentido de la biografía —y aun de la autobiografía—: éste es el género que más fama ha dado a Izaak Walton (1593-1683), también un excelente escritor en su *Pescador de caña completo (The compleat Angler,* 1653), en que, por ejemplo, se nos describe a una muchacha humilde cantando una canción de Marlowe y a su vieja madre dándole la réplica con otra de Raleigh, *oldfashioned poetry, but choicey good, I think much better than the strong lines that are now in fashion in this critical age* [«poesía pasada de moda, pero exquisitamente buena, creo que mucho mejor que los duros versos que están de moda ahora en esta edad crítica»]. Las *Vidas (Lives),* de Walton, comprenden, con otros tres, a Donne y Herbert, dándonos así precioso testimonio directo sobre estos grandes poetas. Así por ejemplo, nos dice del primero, en su predicación: *A Preacher in earnest; weeping sometimes for his Auditory, sometimes with them: alwayes preaching to himself, like an Angel from a cloud.* [«Un predicador en serio, llorando a veces por sus oyentes, a veces con ellos: siempre predicándose a sí mismo, como un ángel desde una nube.»] Pero en la autobiografía vemos una novedad más profunda: Abraham Cowley (1618-1667), en sus ensayos da ese paso decisivo hacia la intimidad que Browne no había terminado de dar, y sabe contar directamente los estados de alma de su infancia: *Even when I was a very young boy at school, instead of running about on holidays, and playing with my fellows, I was wont to steal from*

them, and walk into the fields, either alone with a book, or with some one companion, if I could find any of the same temper. [«Aun cuando era muy pequeño, en la escuela, en vez de correr por ahí en vacaciones, y jugar con mis compañeros, solía escaparme de ellos, y pasear por el campo, solo con un libro, o con algún compañero, si podía encontrar alguno del mismo carácter.»] Nos parece estar en casa: desde este punto empieza a alborear lo «moderno» en la prosa inglesa —como, en la poesía, en la obra coetánea de los «metafísicos»—. El escritor comprende en este punto que su más viva fuerza no está en una organización más o menos sonora y convencional de sus frases, sino en apoyar su obra en el testimonio directo de su propia experiencia, ajustando a ésta el tono de la voz.

MARTÍN DE RIQUER, *Conde de Casa Dávalos (VIII)*. Barcelona, 3.V.1914 - 17.IX.2013. Filólogo e historiador de la literatura, Grande de España.

Nacido en el seno de una familia de intelectuales y artistas, pese a que hizo estudios de comercio, pronto se integró en el mundo cultural catalanista de la década de 1930. Colaboró como crítico literario en la revista *Mirador* y en los diarios *La Publicitat* y *La Veu de Catalunya*, siguió estudios helenísticos con Carles Riba y Joan Petit en la Fundació Bernat Metge y publicó diversos trabajos sobre humanismo, ediciones de clásicos catalanes y, juntamente con J. Teixidor y J. M.ª Miquel i Vergés, una *Antología general de la poesia catalana* (1936). Durante la Guerra Civil colaboró un año en el "Servei de Recuperació d'Arxius" de la Generalitat de Cataluña y en octubre de 1937, pasó a la zona franquis-

ta donde combatió en el Tercio de Nuestra Señora de Montserrat (de octubre de 1937 a septiembre de 1938) y ejerció como locutor de trinchera de los Servicios de Propaganda (de octubre de 1938 a marzo de 1939). A resultas de una grave herida de guerra, perdió el brazo derecho el último día del conflicto bélico.

Al finalizar éste, se licenció en Filosofía y Letras, y tras ejercer como delegado provincial de Propaganda de Barcelona (de febrero de 1940 a julio de 1942), optó por la carrera universitaria. En 1942 fue nombrado profesor interino de literatura de la Universidad de Barcelona, se doctoró en 1945 y en 1950 ganó por oposición la Cátedra de Historia de las Literaturas Románicas de dicha Universidad, donde impartió cursos de literatura medieval castellana, provenzal, francesa y sobre todo catalana durante más de cuarenta años. En 1965 fue nombrado vicerrector y dimitió al año siguiente en desacuerdo con la represión contra los estudiantes y profesores que defendían el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona (SDEUB). Se trasladó a la nueva Universidad Autónoma de Barcelona, de la que fue vicerrector (1970-1976) y regresó a la Universidad de Barcelona donde impartió docencia hasta su jubilación (1984) y posteriormente fue profesor emérito (1984-1990). Durante el curso 1960-1961 fue profesor de literatura medieval del príncipe Juan Carlos.

Su labor investigadora, inseparable de su labor docente, se inscribe en la línea iniciada por Manuel Milà i Fontanals, seguida por Antonio Rubió i Lluch y Jaime Massó i Torrents, reconociendo también la influencia de Ramón Menéndez Pidal. Su obra se caracteriza por un "positivismo mágico" y un escrupuloso método de investigación en el que convergen sus conocimientos literarios, históricos, lingüísticos y artísticos. En sus estudios demostró una notable capacidad para proponer nuevos enfoques, plantear cuestiones problemáticas y revisar y ampliar sus propias tesis con nuevos estudios y reediciones. Es autor de unas cuatro-

cientas publicaciones, entre estudios monográficos, ediciones críticas, artículos científicos, antologías, síntesis y libros de divulgación histórica y literaria. Su temática preferente fue la literatura románica medieval (catalana, castellana, provenzal y francesa) y la castellana del Siglo de Oro aunque se extendió a otros campos (la épica, la temática artúrica, los cantares de gesta, la vida caballeresca, el armamento y la heráldica medievales, las leyendas históricas,…). Publicó amplios estudios y ediciones críticas de autores como Bernat Metge, Jordi de Sant Jordi, Cerverí de Girona, Guillem de Bergedà y Cervantes, así como de destacadas obras literarias, como *Tirant lo Blanc*, la *Chanson de Roland* y el *Quijote*. Igualmente es autor de grandes obras de síntesis, como los tres primeros tomos de la *Història de la Literatura catalana* (1964, ampliada y completada en 1984), escrita en colaboración con Antoni Comas y Joaquim Molas, y la *Historia de la Literatura Universal* (1957-1959), en colaboración con José María Valverde. Igualmente destacó por el excepcional trabajo de investigación sobre la historia de su familia, *Quinze generacions de una familia catalana* (1979).

En 1944 ingresó en la Real Academia de Buenas Letras, entidad de la que fue presidente largos años (1963-1998) y posteriormente presidente de honor. Fue miembro de la Real Academia Española desde 1965, de l'Académie d'Inscriptions et Belles Lletres de París, de l'Académie Internacionale d'Heràldique y de la British Academy, y correspondiente de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, de la Real Academia Gallega, de la Hispanic Society of America y de la Academia di Science, Lettere e Arti de Palermo. Fue presidente de la Societé Internationale Rencesvals y presidente honorario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada y doctor honoris causa de la Universidad La Sapienza de Roma y de la Universidad de Lieja.

Entre las distinciones recibidas destacan el Premio March de Literatura (1962), el Premio Ramon Llull (1970), el premio Michel de Montaigne (1988), el Premio Menéndez Pelayo (1990), el Premio Nacional de Ensayo (1991), el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales (1997), el Premio Nacional de Literatura (2000), el Premio Bartomeu March de crítica literaria (2003) y la Medalla de Oro de la Sociedad de Autores y Editores (2005). Recibió también el Premio de Literatura de la Generalitat de Catalunya (1985), la Medalla d'Or de la ciudad de Barcelona (1983) y la Creu de Sant Jordi de la Generalitat (1992). Fue senador real (1977-1978). En 1956 rehabilitó el título familiar de conde de Casa Dávalos, que en el año 2005 fue distinguido por el rey Juan Carlos con la dignidad de la Grandeza de España.

Valverde Pacheco, José María. Valencia de Alcántara (Cáceres), 26.I.1926 – Barcelona, 6.VI.1996. Poeta, crítico literario, traductor, ensayista.

Hijo de un notario y aduanero, Valverde pasó la mayor parte de su infancia en Madrid, en la colonia de El Viso, donde le sorprendió el comienzo de la Guerra Civil, trasladándose a Valencia en 1938. El padre fue encarcelado hasta casi el final de la guerra por su militancia en la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), en tanto que la madre y alguno de sus hijos lograron llegar a Irún. Por su parte, el joven José María permaneció en Segovia, en casa de unos familiares, hasta 1939. Los años de bachillerato (1939-1944) los pasó en el Instituto madrileño Ramiro de Maeztu, centro educativo que se hizo cargo de la publicación de su primer libro en 1945, *Hombre de Dios (Sal-*

mos, elegía y oraciones), poemario que prologó Dámaso Alonso, a la vez que su nombre empezaba a figurar en revistas poéticas de aquellos años como *Garcilaso, Proel* o *Espadaña*.

Formó parte del grupo fundador de la revista universitaria *Alférez*, de la que fue asiduo colaborador, firmando a veces con el seudónimo colectivo *Gambrinus*.

En el lustro siguiente, Valverde se graduó en Filosofía en la Universidad de Madrid. Acudió a diversas tertulias y mantuvo estrecha amistad con Vivanco.

Su relación amorosa con Pilar Gefaell coincide en el tiempo con la aparición de su segundo libro, *La espera* (1949), que fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía, a la vez que Valverde se inició como traductor con la versión de doce poemas de Hölderlin. En 1950 obtuvo el puesto de lector de Español en la Universidad de Roma, y dos años después alcanzó el doctorado con la tesis, inmediatamente publicada, *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje* (1955), a la vez que fijó su residencia en Italia, relacionándose con Ruiz-Giménez, a la sazón embajador en la Santa Sede. En 1952, publicó su primer libro de crítica literaria: *Estudios sobre la palabra poética,* al mismo tiempo que colaboraba asiduamente en el semanario barcelonés *Revista*. A lo largo de la década de 1950 llegaron nuevos libros poéticos *(Versos del domingo)* y traducciones (de Rilke o de Romano Guardini), además del primer volumen de una de sus obras más difundidas y reeditadas: la *Historia de la Literatura Universal,* escrita en colaboración con Martín de Riquer, y obtuvo en 1955 la Cátedra de Estética de la Universidad de Barcelona.

En la década siguiente se editó (1961) la primera antología de sus versos, que incluye dos poemarios nuevos, *Voces y acompañamientos para San Mateo* y *La conquista de este mundo*, y renunció a su Cátedra por solidaridad con los expedientes que el Gobierno de Franco abrió a los profesores López Aranguren y Tierno Galván,

gesto que simbolizó en la postal que envió al primero con la siguiente leyenda: "*nulla aesthetica sine ethica*". Alejado de sus actividades docentes, Valverde se especializó en la traducción de grandes autores (Dickens, Shakespeare, Melville) y finalmente ejerció la docencia en la Universidad de Virginia en 1967, y en 1968 fue contratado como *chairman* del Department of Hispanic Studies por la Universidad canadiense de Trent. En 1971 se publicó la segunda antología de sus versos, *Enseñanzas de la edad,* y en 1976 su última entrega poética, *Ser de palabra y otros poemas*, junto con una de sus traducciones más celebradas, la del *Ulises* de Joyce. Tras la muerte de Franco, fue reintegrado a su Cátedra de Estética. Tras su retorno a España, Valverde continuó con su acreditada labor de traductor de grandes autores de lengua inglesa (Eliot, Whitmann, Faulkner) y alemana (Novalis), sin olvidar nuevos acercamientos a las obras de Rilke y Hölderlin, además de una serie de importantes estudios críticos sobre Azorín, Antonio Machado, Cervantes y la continuación de la monumental *Historia de la Literatura Universal*.

Reanudó también las colaboraciones en prensa (sobre todo en *El Correo Catalán*) y desarrolló una intensa labor de solidaridad con América Latina, especialmente con Nicaragua, al tiempo que se identificaba bastante con los presupuestos ideológicos de la "Teología de la Liberación". Entre sus muchas condecoraciones recibidas, una de las más preciadas fue, precisamente, la Orden de la Independencia Cultural Rubén Darío, concedida en 1986 por el Gobierno de Managua.

En 1983, ocupando la medalla XI, ingresó en la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona con el discurso *Poesía en Barcelona: un aspecto*, que fue contestado por Joan Perucho.

La obra poética de Valverde se inscribe en el contexto de poesía religiosa de posguerra, con marcado componente existencialista, crítico y, además, con algunos apuntes de lo metapoético en sus últimas entregas.

ÍNDICE

Historia de la literatura universal - I 2
Presentación: El Riquer-Valverde 5
Propósito y estructura de esta obra 12
Capítulo I. Literaturas orientales proyectadas sobre Europa 17
Literatura sánscrita 18
Literatura hebrea 36
Literatura árabe 53
Capítulo II. Literatura clásica de griegos y latinos 71
La epopeya griega 72
La lírica griega clásica 86
El teatro griego 101
La prosa griega clásica 121
La literatura de los alejandrinos y los inicios de la latina 133
El teatro latino 145
La literatura latina en la época republicana 151
La literatura latina en la época imperial 162
La literatura griega en la época romana 190
Las literaturas clásicas en los primeros tiempos del cristianismo 198
La literatura bizantina 208
Capítulo III. Las literaturas medievales 215
La literatura latina medieval 216
La epopeya medieval 241
La narración caballeresca 282

La poesía lírica medieval 330
El teatro 444
El «Román de Renart» 454
El «Román de la Rose» 460
Ramón Llull 465
La prosa románica 472
La narración breve 491
El Arcipreste de Hita 501
Capítulo IV. Crepúsculo del medievalismo y alba del Renacimiento 507
Dante 508
Petrarca 525
Boccaccio 536
La danza de la muerte 549
El humanismo italiano 554
La poesía del siglo XV 562
La narrativa a fines de la Edad Media 593
El teatro castellano en la primera mitad del siglo XVI 627
La «Celestina» 635
La literatura renacentista hasta mediados del siglo XVI 644
Capítulo V. Del Renacimiento al Barroco 686
Renacimiento y literatura 687
Hacia el Renacimiento en Alemania e Inglaterra 692
Plenitud del Renacimiento en Portugal, Francia y España 724
El Renacimiento en Inglaterra 797
Madurez renacentista en las literaturas románicas 816
Literatura inglesa elisabetiana 861
Shakespeare 892

Lope de Vega 941
Teatro inglés del siglo XVII 979
Teatro español del siglo XVII 1003
Cervantes 1020
Capítulo VI. Del Barroco al Neoclasicismo 1082
El Barroco en las literaturas románicas 1083
El Barroco en Inglaterra y Alemania 1138
Culminación del Barroco español 1168
Literatura inglesa en la segunda mitad del siglo XVII 1207
Sobre el autor 1222